

آفاق غزل فارسی

سیرتقی و کردتجول غزل لغز نزل از آغاز تا امروز

نوشته دکتر صبوری

ناشر : انتشارات پدیده

حروفچینی از : سکرتریال سرویس

چاپ از : چاپ فراین

تعداد : دوهزار

شماره ثبت کتابخانه ملی : ۱۰۹۴ تاریخ : ۲۵/۸/۱۷

بهاء : هزار ریال

حق چاپ محفوظ و ویژه موسسه است

راهنمای بحثها و عناوینها

شماره، صفحه:

عنوان:

پس کفار

بحس حسب

۱

سراآثار .

۱

الف - بدیده‌های مادی .

۲

ب - بدیده‌های معنوی .

۳

۲

هیر حسب ؟

۶

۳

اقسام هیر .

۱۵

الف - ادبّات عملی یا علمی .

۱۴

ب - ادبّات محض .

۱۶

۴

سعر و تعاریف آن .

۱۸

	۵
۲۹	<u>پهوند شعر و موسیقی .</u>
	۶
۲۱	<u>انواع شعر .</u>
	۷
۲۶	<u>اشعار غمناپی .</u>
	۸
۵۰	<u>نگاهی به گذشتههای اشعار غمناپی در اروپا .</u>
۵۳	الف - اشعار غمناپی در ایمالیا .
۵۲	ب - اشعار غمناپی در فرانسه .
۵۵	ب - اشعار غمناپی در انگلستان .
	۹
۵۷	<u>اشعار غمناپی در شعر عرب .</u>
	۱۰
۵۲	<u>اشعار غمناپی در ایران .</u>
	۱۱
۷۸	<u>تغزل بوحسنه برین گوته، شعر غمناپی فارسی .</u>
	۱۲
۷۴	<u>تغزل در لغت .</u>
	۱۳
۸۰	<u>تعاریف تغزل .</u>

بخش دوم

۱
۸۸ پژوهشی در بحسین بنایه های ربان و شعر فارسی دری .

۲
۹۵ نگاهی به سناحت عرل در شعر فارسی .

بخش سوم

۱
۱۱۵ عرل به مفهوم اسعار عاشقانه، ملحون .

۲
۱۱۷ بایه های عرل در شعر فارسی .

۱۲۵ الف - رباعی .

۱۲۸ ب - دوبیتی .

۳
۱۲۹ نگاهی به گونه های اسعار ملحون .

۴
۱۳۶ چهره های در حسان عمر لیبان بحسین شعر فارسی .

۱۳۸ الف - "رودکی" .

۱۵۷ ب - "فرحی" .

۱۶۵ پ - "قطران" .

بخش چهارم

غزل به مفهوم "نسب و تشبیب و نغزل"

۱

نگاهی به چگونگی های سیاسی و اجتماعی

۱۷۰

و تأثیر آن در آثار شعر فارسی .

۲

۱۷۷

"نسب و تشبیب و نغزل" و تعاریف آن .

۱۸۵

جمد بیب از تشبیب هلالیه، "عبدالواسع حلی".

۱۸۶

تشبیب قصیده، "طهیر فارابی".

۱۸۷

نغزل در مدح سلطان محمود عموی از سوجهری .

۱۸۸

نغزل قصیده، کمال بخارایی .

۳

۱۹۳

مفسندان موزون نغزل در شعر فارسی .

۱۹۴

الف - رودکی .

۱۹۹

ب - دافقی .

۲۰۲

ب - شمسری، فرخی، سوجهری .

۴

موزون نغزل شناسی و منحول و نغزل

۲۰۸

از دید سبک و موضوع .

الف - سبک نغزل و نغزل

شماره صفحه :

عنوان :

- ۲۱۹ (۱) محور و اوران .
۲۲۶ (۲) تعداد ابیات و شکل ظاهری .
۲۲۹ (۳) گویش‌ها و گونه‌ها و آژه‌ها .
۲۳۳ ب - اندیشه‌های متجلی در غزل و مَعْرُوف .

بخش پنجم

۱

- ۲۳۹ نگاهی به جلوه‌های اندیشه‌های عرفانی در شعر فارسی .

۲

- ۲۴۷ بحثی عرفان در شعر فارسی .
۲۵۰ الف - "سناسی" .
۲۶۲ ب - "مَعْرُوف" .
۲۷۰ عرلیات عاشقانه .
۲۷۳ عرلیات فلسفوی .
۲۷۸ عرلیات عرفانی .
۲۹۱ ب - "مولوی" .
۲۹۵ عرلیات "مولانا" از نظر شکل .
۲۹۶ (۱) وزن .
۳۰۴ (۲) قافیه و ردیف .
۳۰۹ (۳) گریس و آره‌ها و تعداد ابیات مَعْرُوف .
۳۱۶ عرلیات "مولانا" از نظر محمول و اندیشه .

شماره صفحه :

مناوی :

- ۳۱۸ (۱) اندیشه‌های عاشقانه .
- ۳۲۰ (۲) وصف طبیعت .
- ۳۲۰ (۳) هند و اندرز .
- ۳۲۱ (۴) آوردن داستان در غزل .
- ۳۲۲ سورتالیسم و "مولانا" .
- ۳۳۶ ب - "حافظ" .
- ۳۴۰ عزلیات "حافظ" از نظر شکل .
- ۳۴۳ (۱) وزن .
- ۳۴۴ (۲) موسیقی کلمات و معنی .
- ۳۵۹ عزلیات "حافظ" از نظر محوری و اندیشه .

۳

- ۳۹۷ تأثیر نحوی و صرفی در شکل عمل .
- ۴۱۳ اوزان کویا .
- ۴۱۵ اوزان متوسط نفیل .
- ۴۱۵ اوزان متوسط جفیل .
- ۴۱۶ اوزان بلند نفیل .

۴

- ۴۱۷ تأثیر اندیشه‌های صرفی در غزل فارسی .
- ۴۱۸ نسق و مقامات صرفی .

۵

- ۴۲۰ صرفان به شعر فارسی چه داده است ؟

بحث نهم

سیر تحول و تکامل نثرل عا نفا به (عبر عرفاسی)

۱

۴۳۰ نگاهی به عوامل دگرگونی نثرل .

۲

۴۴۱ خط محیی .

۳

ار "سنایی" تا "سعدی" .

۴۴۷ الف - "سنایی" .

۴۵۹ ب - "ابوری" .

۴۶۷ پ - "خاقانی" .

۴۹۲ ب - "جمال الدین عبدالرزاق و طهرم" .

۴۹۸ ب - سعدی .

۴

دو قرن به سوی کمال زبان و اندیشه .

۵۱۶ الف - اصل تحول .

۵۳۰ ب - در سراجی می نسیم !

۵۳۱ عا طفه .

۵۳۲ محسن .

۵۳۳ زبان .

شماره صفحه :

موضوع :

- ۵۲۴ آهنگ .
- ۵۲۵ بازنمایی از ناپسا مانی ها و آشفتگی ها .
دگرگونی شکل عزل .
- ۵۲۸ الف - نفوذ واژه های بیگانه .
- ۵۳۰ ب - تغییر و تحول موارد کاربرد واژه ها .
- ۵۳۱ پ - صور خیال .
- ۵۳۲ ت - اوران مورد استعمال در غزل .
- ۵۳۲ اوران کوتاه .
- ۵۳۸ اوران متوسط تعیل .
- ۵۲۰ اوران متوسط جمعیت .
- ۵۲۲ اوران بلند تعیل .
- ۵۲۳ اوران مساوی .
- ۵۵۰ س - تأثیر صفات زبان فصیده و غزل بر تکدیگر .
- ۵۵۱ دگرگونی اندیشه ها و مضامین غزل .
- ۵۵۲ الف - غسی .
- ۵۵۸ س - سکه و حکایت و سعد و اندرز .
- ۵۰۱ س - حسن جنتی در غزل .

حسن مصمم

نگاهی به سوادسی تازه در غزل داری

سازمان چاپ و نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

شماره صفحه :

عنوان :

۵۶۳

ماپسا ماسیهای گدشمه .

۲

۵۶۶

انگیزه‌های راهی تازه در سیموه، غرلسراسی .

۳

سیموه (همدی) با (اصفهای) .

۵۷۳

الف - نام‌گذاری .

۵۷۷

ب - سخا .

۵۷۸

ب - عقاید موافق و مخالف .

۵۸۲

ب - یک داوری سی طرفه .

۲

برگزیدگان برتر غرلسراسی به سیموه، اصفهای

از نقاسی با صابت .

۵۸۹

الف - نقاسی .

۶۰۵

ب - وحشی .

۶۱۱

ب - کشم .

۶۱۲

ب - صانت .

۵

دکترکوسی گلک و حموده‌های اندسه

در سیموه، اصفهای .

۶۲۲

الف - گلک .

۶۲۶

ب - محاسن .

شماره صفحه :

عنوان :

بخش هشتم

بازگشت و رستاخیز ادبی .

	۱
۶۳۳	<u>دوره فترت .</u>
	۲
۶۳۴	<u>بازگشت .</u>
	۳
۶۳۷	<u>رستاخیز ادبی .</u>
	۴
۶۴۴	<u>نتایج بازگشت و رستاخیز ادبی .</u>
۶۴۷	اوزان کوناه .
۶۴۷	اوزان متوسط ثقیل .
۶۲۸	اوزان بلند تعیل .
۶۴۹	اوزان متناوب .

بخش نهم

عزل معاصر

	۱
۶۵۰	<u>داوری دشوار .</u>
	۲
۶۵۱	<u>نگاهی به گذشته .</u>

دوآورد

شماره صفحه :

عنوان :

	۳
۶۵۷	<u>غزل فارسی پس از انقلاب .</u>
	۴
۶۶۲	<u>آمیرن نمونه‌های غزل .</u>
	۵
۶۷۳	<u>بجذد ادبی و غزلواره‌ها .</u>

بخش دهم

سبجه

	۱
۶۹۲	<u>داوریها بهرامون غزل فارسی .</u>
۷۰۰	معایب غزل .
۷۰۱	محاسن غزل .
۷۱۰	بعد داوری‌ها .
	۲
۷۱۴	<u>نگاهی به سرغزل فارسی .</u>
۷۲۷	نامهای کسان .
۷۶۹	نام کتاب‌ها (رسالات و مجلات) .
۷۸۹	نام جای‌ها .

سپرده

پیشرفت

نزدیک به هشت سال پیش، هنگامی که دورهٔ دکتری ریان و ادبیات فارسی را به پایان برده بودم، عنوان (غزل در ادبیات فارسی) از سوی گروه مربوط برای پایان نامهٔ دکتری من برگزیده شد، سی آنکه به یکی از دوره‌های شعر فارسی محدود شده باشد .

وقتی ناچنین عنوانی روبروشدم، سا خود آگاه ارحضمت و گسترش آن هراسیدم، زیرا به خوبی آگاه بودم که ه شایستگی ار عهدهٔ چنین دشواری برآمدن، در خور توان من نیست .

ابن ادبینه و هراس، توهم و پندار نبود، چه هنگامی که دست اندر کار طرح نخستین پایان نامه شدم، عظمت و دشواری کار بیشتر از پیش چهره نمود، زیرا داوری پیرامون مسایل ادبی، که صرف نظر از علم، بیازمند ذوقی سلیم است، نه تنها با مسایل علمی — که معیارهای روشن و شاخته دارد — قابل مقایسه نیست و ورود در امور ذوقی، به سبب بینش‌ها و پسندهای گوناگون، کار ارزیابی را دشوار می‌کند، بلکه بررسی غزل به صورت نامحدود و سیر در این وادی، آن هم با سوابق و مدارک ناپخته و ناچیزی که در دست است، سواری برد بار و باره‌یی راهوار و زمانی بسیار را نیازمند است .

یارده قرن ادبیات کهن فارسی دری، ار همان روزگارِ حسنت که شعر منظوم پاگرم، با جلوه‌های عسابی و عرلی همگام و همراه بود . اصل نظور و تحول که حاکم بر بردگی است، یارده قرن تمام مدن، فرهنگ، ریان و اوضاع سیاسی و مذهبی و

اجتماعی و اقتصادی را زیر تأثیر گرفت و هر زمان افکار و مواطف پیشینیان را به مناسبت دگرگون کرد و ناگزیر همگام با خود در تمام مظاهر ادبی، به ویژه غزل که که آیین‌دار اندیشه‌های عاطفی و دنیای درون نیاکان ماست نیز اثر گذاشت و چه بر آنرا پهبایی دگرگون ساخت .

اکنون پس از یازده قرن، جز آثار دل انگیز و جهانگیری که از تلاش و کوشش شاعران نام‌آور به یادگار مانده است چه داریم؟ جز گروه انگشت‌شماری که آن‌هم در این اواخر به بررسی محققانه پیرامون برخی آثار ادبی همت گماشته‌اند، کدامین پژوهشگری پرده‌های رنگارنگ ساز غزل را بریر و بالا کرده است ما در این روزگار از آن بهره‌وری شود و هنگام برابری با چنین دشواری روشنی بحس راه باشد؟

دریغاً که باید اعتراف کرد نه تنها ریشه، بی‌کران سیر غزل، در مسیر اعصار و قرون و تاریکی‌های توهم انگیز، برهم پیچیده و ناپیدا است، بلکه معاری که برای شناخت غزل در دست است نیز یا چنان ناقص است که گذشته، غزل را سپس از (قرن ششم) هجری دربر نمی‌گیرد، یا چنان نارساست که به آسانی ناهم‌آنها را در دفترهای رنگین و پرنیازی غزل فارسی بازمی‌یوان یافت، دهم‌هایی که کم‌رنگ‌دند از راسی هر عرلسرای و سرگذشت غزل مورد توجه بوده و روحانی آن رقصی که روسکر نازده قرن عمر غزل ناسد رده شده است، چرا که در چند سال اخیر، استاد ارجمند و داسمند کران قدر آفای "همایی" در حواشی دیوان "عمعان محضاری" دلیل (غزل) در آن رهگذر محض را همسانی استادانی کرده‌اند .

برسد نکم که دورانی آفند، معر فارسی از دفتر عارف و عسسه سندی کوبه‌های آن، با مشکلات بر روی روست :

۱- آخذ امروزه نام غزل می‌نماند، معاری است تا شکل و اجزای معنی که ساخته آن از قرن سیم هجری ساز می‌بود و معاری تا معنی آن، حجه

را که از آغاز شعر فارسی تا حدود پایان قرن پنجم هجری به نام غزل نامیده می‌شده است دربر نمی‌گیرد .

۲- تقسیم بندی گونه‌های شعر فارسی مانند : قصیده و تغزل و غزل و قطعه و مثنوی و غیره، همچنان که گذشتگان خواسته‌اند براساس شکل انجام یافته است و در نتیجه بی‌توجهی به تقسیم بندی منطقی براساس موضوع، مرز قصاید غنایی، حکمی و خطابی یا (Didactique دیداکتیک) با قصاید حماسی و همچنین غزلیات حکمی و خطابی - که مانند آنها را در سروده‌های "حافظ" و شاعران دوره صفوی بسیار می‌توان یافت با غزلیات عاشقانه یا (Lyrique لیریک) ناشناخته مانده است .

۳- نام گذاری شیوه‌های شعر فارسی به (خراسانی، عراقی، اصفهانی یا هندی) که نگارنده نیز برای اشاره کلی در موارد گوناگون ناگزیر از به کار بردن همین نام‌ها بوده، هم در روزگار ما اگر خنده‌آور نباشد، دست کم نارسا و تعبیری مسکین است، زیرا با قدری دقت و ژرفنگری در آثار گوناگون شعر فارسی، می‌توان دریافت که جز در برخی موارد بسیار محدود و نادر، هر شاعر سبک و شیوه ویژه خود را دارد و شیوه "قرخی" و "منوچهری" و "عسجدی" و هم دوره‌های آنان که همه هم زمان و به نسبت با وضعی یکسان در سامان خراسان می‌زیستند از یک دست نیست، چنانکه نمونه‌هایی از شیوه اصفهانی را در آثار "رودکی، خاقانی، کمال الدین اسماعیل و حافظ" می‌توان یافت، همان گونه که شیوه خراسانی گهگاه در آثار شاعران عراق و اصفهان و شیراز نیز به چشم می‌آید .

۴- محدود ساختن ابیات غزل به ۵ تا ۷ و ۱۰ و ۱۲ و ۱۹ بیت که پژوهنده را در ارزیابی سرگردان می‌کند نیز معیار قابل اعتباری برای شناخت غزل

نیست و چه بسا غزلیاتی با ویژگیهای کامل غزل و بیش از ۳۰ - ۴۰ بیت
سبز در شعر فارسی وجود دارد که این معیار را نقض می‌کند و برخی غزلیات
"مولانا" در (دیوان شمس) نمودار آشکاری از آن می‌تواند باشد .

۵ - شناخت قصیده با معیارهای ابیات بیش از غزل و وصف ممدوح، یا فصد
شاعر از سرودن قصیده نیز از همین موارد است، گویی ممدوح سعی می‌کند
معشوق باشد و یا آنکه غزل می‌سراید و عواطف درون خود را در پرده‌های
عزل ساز می‌کند قصد و آهنگی ندارد .

قطعه (مادرمی) و شعر بلند به مطلع :

ای آنکه غمگنی و سزاواری و ندر نهان سرشک همی باری

از "رودکی" پدر شعر فارسی، که سراسر لری را لطافت و طراپ عاطفی
است و گذشگان ما آن را عرل می‌شناسد از این سمار است .

روشن است تا چنین دورنمایی از سرگذشت عرل و گم‌سرس بردامه، آن در
بارده من ادبیات فارسی، به‌ویژه آنکه در گذشته سر ارباب فصل‌گرهی ارباب مشکل
نگسوده و ماه‌های سسده‌می در این رمنه به ما سسرده بودند، جای آن بود مادر
احام دادن این کار دشوار اندساک و هراسان سوم .

این سر جمع است که :

آب دریا را اگر بتوان کسند هم به قدر سنگی نابد چسند

"مالاندرگ کله، لاسترگ کله" که سا و خودی نامی، انگره‌می است مادر اسده

به کمال رسد . پس حور سم‌گام بهادان به‌پهه، پرنکار عرل فارسی، که ساند سکران را
سراز سر محفاه در آن مانع سده بود، گرهی از این مشکل می‌شود تا کبر صرح
آعارس با آن‌نامه ناراهتمای اساد ارحمد و درگذسه، سربگ افان دسیر لطفعلی
صورتگر" که حداس سامرراد، رحنه سد و به مراد آن هوسار صاحب دوو، کوس

چنان رفت که طرح بررسی، با شیوه‌ی نو، و آسوده از روشهای بی‌شمر گذشته‌ی ریزی گردد و مسیر غزل در ادبیات فارسی فراسوی مرزهای قرون که در شیوه‌های دیرین اساس کار قرار می‌گرفت بی‌گیری شود .

پس از چندی که آن نازنین استاد که به راستی چشمه‌جوشان ذوق بود و پادش در روزگاران به خیر باد درگذشت، به پاس عقیدت آن بزرگ شیوه‌کار بی‌گیری شد و پس از پنج سال پایان نامه با رهنمونی فرزانه استاد دانشمند آقای دکتر "خانلری" انجام گرفت و امروز که سه سال از آن روزگار می‌گذرد، پس از بارها بازنگری، به توفیق خداوندی به صورت کتاب با نام "آفاق غزل فارسی" چاپ و منتشر می‌شود . در آغاز این کتاب گفتاری آمده پیرامون هنر شعر و ادبیات محض و چگونگی ادبیات فنایی کشورهای بزرگ غربی و ایران و عرب و سنجش زمانی آنها که شاید برای اهل ادب زاید بنماید ولی از آنجا که کتاب در دسترس همگان قرار می‌گرفت و شناخت مفاهیم غزل در مقابل تعاریف و مفاهیم نارسایی که برای آن قائل شده‌اند لازم می‌نمود، برای استناد به آن در بخش‌های دیگر، برجای ماند تا همگان از آن استفاده کنند .

پس از این بخش بحث غزل یا برجسته‌ترین گونه شعر غنایی آغاز گردیده و غزل نه بر اساس زمان و قرون معین، بلکه بر پایه موضوع‌ها و مفاهیمی که در دوره‌های مختلف شعر فارسی وجود داشته، در سه اصطلاح و مفهوم بررسی شده است .

نخست غزل به مفهوم اشعار غنایی و ملحون، اعم از عاشقانه یا غیر عاشقانه که به تصریح "شمس قیس رازی" در آغاز شعر پارسی دری به انواع رباعی و دو بیتی اطلاق شده و با شواهد بسیاری که در اشعار آن دوره و حتی دوره‌های بعد در دست است، نام این گونه غزل همراه و مترادف با قول و سرود و ترانه و حراره آمده‌است . این گونه غزل که متأسفانه در ادب پارسی کوچکترین نگاهی به آن نشده و در

بوته* فراموشی مانده، هم به رباعیات یا دوبیتی‌های عاشقانیه - به اعتبار مفاهیم
 غنایی آن - و هم به اشعار ملهون غیر عاشقانه - به اعتبار دمسازشدن با موسیقی
 و نوای چنگ ورود در مجالس بزم - اطلاق می‌شده است و ترانه‌هایی مانند
 "بوی جوی مولیان آیدهمی" را که "رودکی" با نوای چنگ ساز کرده، برخلاف نظر
 "نظامی عروضی" که تنها به قصد "رودکی" نسبت به بازگرداندن "امیر نصر" به
 بخارا توجه داشته باید از این دست دانست و بی تردید نظر "رودکی" از واژه
 (سرود) در شعر :

رودکی چنگ برگرفت و نواخت باده انداز کو سرود انداخت

براین گونه اشعار بوده است که در حقیقت مادر تصانیف موزون عهد صفوی است و
 مولف "تذکره" نصرآبادی" نیز از آن نام برده است .

دوم غزل به مفهوم اشعار وصفی و شاید عاشقانه که در آغاز قصاید سروده شده
 و به نام (تغزل یا نسیب و تشبیب) شهرت یافته است . این گونه اشعار که از
 آغاز شعر فارسی در کنار غزل‌های نخستین به وجود آمده و با سیری سریع مراحل
 اوج و کمال خود را تا پایان قرن پنجم پیموده است بدون تردید از گونه‌های مهم و
 چشم‌گیر غزلیات توصیفی باید بشمار رود و چه بسا در موارد بسیاری که سوده نده است
 اطلاق تغزل به آنها، تنها به سبب یک بیت حسن تحلی و مدح که در مقطع مراداد
 صحیح نمی‌نماید .

سوم غزل به مفهوم بازشناخته و اصطلاح امروزی که مایه اصلی این کتاب و
 ادامه غزل‌های عاشقانه تا قرن ششم است . این گونه غزل وسیله، "سایه" اردو
 راه گام در پهنه کمال نهاد . محست به صورت غزل‌های عرفانی که اوج آن در شعر
 "مولوی" و "حافظ" تجلی کرد و دیگر غزل‌های غیر عرفانی که کمال آن در شعر
 "سعدی" حلوه نمود و از آن پس با چند چهره، دیگر با روزگار ما ادامه نام .

در مسیر بررسی غزل در سه مفهومی که یاد شده، تاجای ممکن علل و اسباب تحول، مانند اوضاع سیاسی و اجتماعی، از اندیشه‌ها و مواطسف، واژه‌ها و اصطلاحات و ترکیبات نموده شده و نفوذ و عبور زبان از مهد شعر فارسی، یعنی ماوراءالنهر و خراسان به نواحی مرکزی و غربی (عراق و آذربایجان) و دیگر سامانهای غزل‌خیز در نظر آمده و به طور کلی تأثیر این عوامل در اجزای غزل، یا به عبارت دیگر، قالب و محتوی و شیوه^۲ تعبیر بررسی شده است، حتی در کمال احتیاط غزل در روزگار ما و پس از تجدید ادبی، تا مرز غزلواره‌های نیمه^۳ دوم قرن چهاردهم از نظر دور نمانده و در پایان، نقل و نقد چند نظریه در باره^۴ غزل فارسی و سرانجام داوری نگارنده بر آن افزوده شده است .

این کتاب برآمد هشت سال تلاش و کوشش پی‌گیر است . در این مدت با آنکه به سترکی و دشواری این مهم آگاه بودم، هیچگاه از بزرگی مسئولیتی که بر عهده داشتم غافل نماندم و با نیروی عشق و ایمان و اعتقاد راه خویش را پی‌بومدم .

دیر زمانی کتب و مراجع و دیوان غزلسرایان را کاویده‌ام که بیشتر مواد خام این پژوهش بود و چنانکه در فهرست مآخذ آمده، مجموعاً ۱۲۲ کتاب و مقاله و رساله و مجله و فرهنگ‌های گوناگون را در نظر آورده‌ام .

در آثار و احوال هریک از غزلسرایان و دوران خلاقیت هنری آنان دقیق شده‌ام و علل و اسباب و چگونگی دگرگونی غزل را در هر دوره، چنانکه رسم پژوهش است با شکیبایی و زری‌نگری، حتی دوراندیشی تا مرزهای وسواس سنجیده‌ام .

از خرمن دانش استادارجمند و علامه^۵ بزرگ و مفید "بدیع الزمان فروزانفر" که دعای رستگاریش همواره بر زبان جاری است و سپاس بی‌کران از نعمت آموختنش همیشه در دل، خوشه‌ها چیده‌ام . در تشخیص اقوال درست، نااندراره‌یی که از دانش و ذوق برخوردار بودم فرو نگذاشته‌ام، اگر به درستی قولی مؤمن نبودم، آن را تأیید

نکرده‌ام و چنانچه به نادرستی آن اعتقاد یافتیم، از نقد و پارد آن، با دلایلی که
داشتم نهراسیده‌ام .

در نقل و ضبط تواریخ نیز سخت کوشیده‌ام تا درست‌ترین را برگزینم . هر جا
که لازم آمده در متن و حواشی، مأخذ و مراجع عمده را با یاد صفحات و نام مؤلف
و نشانه‌های اختصاری آورده‌ام و گفته‌های دیگران را به روش محققان این روزگار
مشخص کرده‌ام .

کوشیده‌ام تا جایی که ممکن است از تکرار مطالب بهره‌برم و تنها در موارد
لازم و فقط برای تأکید به تکرار - آنهم به مناسبت - دست یازم .

هرگز بر آن نبوده‌ام تا در بندها و قواره‌هایی مقید شوم که متقدمان برای منزل
بسته‌اند بی آنکه تعریفی جامع و مانع همراه آن سازند . دید خویش را به پیش آن محدود
نکرده‌ام، بلکه آنچه از عقاید و داوریهای گذشته آورده‌ام که با معیارهای علمی و
پسند این زمان درست تشخیص کرده‌ام و آنچه نه، داوری خویش را بر آن افروده‌ام؛
بنابراین اگر در این کتاب تعریفی بر "نظامی عروضی" و "شعش قیس رازی" و
"ادوارد براون" و "شبللی نعمانی"، یا دیگر محققان و مؤلفان هست به عنوان
نمودن سهل انگاری آنان یا مخالفت با ایشان است، بلکه عقاید و نظریات من است
که در اصالت آنها پس از اندیشه بسیار تردید ندارم، چنانکه نسبت به کمال و
درستی آنها نیز صاحب ادعایی نیستم، زیرا اگرچه با گذشت زمان و طرح مسایل و
داوری‌های تازه، بارها در روش و عقاید و سلیقه خویش تجدید نظر کرده‌ام، با این
همه بر آنم که دور از لغزش‌ها و کاستی‌ها نیست، زیرا مثال من در این معوله کسی
را ماند که با کشتی شکسته به دریا نشسته و دل بر ساحل مراد بسته و رسهارنسیده
تا ترجمه نماید .

الْقَاهُ فِي الْيَمِّ مَكْتُوفًا" وَقَالَ لَهُ اَيَّاكَ اَيَّاكَ اَنْ تَبْتَلْ بِسَالِمًا

با ایمان و آگاهی به این حقیقت راستین، آرزو دارم عزیزان دانش‌پرور و بزرگان ادب از انتقادهای سازنده و راهنمایی‌های منطقی و ذوق سلیم خویش بسی بهره‌ام نگذارند، باشد تا در آینده توفیق یابم آن را به کمال رسانم .

در این مقام بر من است از دوست دانشمند آقای دکتر "محمد رضا شفیعی کدکنی" که از مشورت‌های علمی و ذوقی ایشان بهره‌مند بوده‌ام و دوست سخن‌شناس و ادب‌پرور آقای "بهمن بوستان" که با راهنمایی ادیبانه خویش وسیله چاپ و انتشار این کتاب را فراهم آورده‌اند و همچنین از آقای "محسن رضائی" صاحب امتیاز انتشارات پدیده که با گذاردن روایی در این راه سرمایه‌گذاری کرده‌اند سپاسگزارم .

سپاس بی‌زبان من برای آنانکه در این راه با شور و شوق و بی‌مزد و منت تا مرزهای توفیق یاریم کردند و آوردن نامشان در این مقام پاس یاری‌هایشان را بسنده نیست، اما سراجچه دل جاودانه آینه‌دار مهر آنان خواهد بود .

من این حروف نوشتم چنانکه غیر داند

توهم زوی کرامت چنان بخوان که توانی

فروردین ماه ۲۵۳۵

نشانه‌ها :

رجوع کنید به :	ر.ک :
درگذشت :	د.گ :
صفحهء :	ص :
فرهنگ معین .	ف.م :
فرهنگ دهخدا .	ف.د :
هجری قمری .	ه.ق :
هجری شمسی .	ه.ش :
میلادی .	م :
پاورقی .	پ :

بخششخت

سراغاز

آنچه آدمی را از دیگر موجودات ممتاز می کند عقل و عاطفه اوست که سبب می شود بر خلاف حیوان ، آراسته به نیروی برتر از غریزه و شهوت با پدیده های جهان هستی و رویدادهای زندگی روبرو شود . چنین است که واکنشهای آدمی ، آنجا که خارج از نیروی حیوانی و ناخودآگاه باشد ، همواره از توان عقلی و عاطفی برخوردار است .

بدی و خوبی ، غم و شادی ، رشتی و زیبایی و آنچه از این دست هست برای حیوان و دیگر موجودات مفهومی ندارد ، ولی عقل آدمی در برابر پدیده های زندگی به کار و دآوری می ایستد و آنها را در می یابد ، و گاه عاطفه وی در نتیجه این دآوری به هیجان می آید و برآورد همین دآوری ها و واکنش های عاطفی است که جهان آدمیان را با تمدنهای درخشان آراسته و پیوندهای بشری را از دیرباز استوار داشته است .

برخورداری از عقل و عاطفه ، مایه شده تا انسان از آغاز پیدایش تا کنون هرگز نسبت به رویدادهای طبیعت و زندگی بی تفاوت نماند و در جهت بهتر زیستن و دست یابی به آسایش و آرامش و آنچه دلخواهاوست گام بردارد . به این ترتیب از تاریخ نخستین نشانه‌های وجود بشر در دفتر هستی تاکنون ، نموداری — هرچند ناچیز و اندک — یافت نمی شود که نمایشگر خاموشی انسان در برابر رویدادهای پیرامون او باشد . هرچه هست بهانگر اینست که آدمی از نخست به نسبت پرورش نیروی عقلی و عاطفی خود ، برای دریافت آنچه دلخواه و با مایه آسایش و لذت اوست تلاش کرده و از آنچه با پذیرش طبع و خاطروی ناسازگار بوده دوری جسته است .

این حقیقت نماینده اینست که هر چه در پیرامون آدمی ، با او می گذرد ، گذشته از اثر (بیولوژیک^۱ و فیزیولوژیک^۲) و واکنشهای طبیعی و عمری مربوط به آن ، در انسان گونه‌ئی از تاثر و انفعال ، یا به بیان سهر ، یک همجان با اثرروایی پدید می آورد . به طور کلی آنچه بازندگی آدمی در آمیخته و همجان‌ها و تاثر پذیری‌های وی نمی‌تواند بیرون از آن باشد ، از دو عامل بیرون نیست . پدیده‌های مادی و پدیده‌های معنوی .

الف — پدیده‌های مادی :

منظور از پدیده‌های مادی ، نمودارهای محسوس طبیعت از شمار زمین ، آسمان ، کوه دریا ، جو بیابان ، رود ، سبزه و گل ، اسبان ، حیوان ، ماه و خورشید و سارگان

۱- Biologique. مربوط به دانشریب شناسی .

۲- Physiologique. مربوط به دانش جریان عمل زندگی در موجودات

و مانند آنست که ذوق آدمی را به تفاوت می انگیزد و داوری انسان در باره این گونه
مظاهر و یا پیوند آنها ، به زیبایی یا نازیبائی می انجامد .

اگر چه به تعبیر عارفانه ، چون زیبایی مطلق ویژه ذات خداوند یکتا و نقش
آفرین یگانه است ، تمام پدیده های هستی که آفریده اوست از زیبایی برخوردارند
و از زشتی یا نبودن زیبایی ، جز آن جا که در ساختن و پرداختن ، دست آدمی در کار
باشد اثری نیست ، ولی باز به قیاس محدود بشر که در میان این همه زیبایی پرورش
یافته و بدان خوگرفته است ، گاه گوشه هایی از نقش گسترده طبیعت و زاده های
آن زیباتر و چشم گیر تر چهره می نماید و معیارهای ویژه ای برای شناخت زیبایی
به دست می دهد ، و آنچه می ماند در حالی که از زیبایی بهره دارد ، در مقام سنجش
بازیباتر از خود نازیبایی نماید . به این ترتیب چون طبیعت همواره با یک رشته
دگرگونی های باز شناخته وجود داشته است و با اندیشه و تدبیر در زندگی آدمی
وارد نمی شود ، تنها با زیبایی های خود مایه تأثیر و هیجان های لذت بخش انسان
است .

ب - پدیده های معنوی :

منظور از پدیده های معنوی تأثیر وقایع طبیعی و مسایل و روابط اجتماعی است
که در احوال درون آدمی رخ می دهد و انسان با چشم اندیشه به آنها می نگردد
سرانجام آنها را پسندیده یا ناپسند می یابد و خواه و ناخواه از تأثیر آن ، هیجانی
غم آلود یا شادی آفرین احساس می کند .

اگرچه میان زشتی و زیبایی ، بدی و خوبی ، غم و شادی ، آن جاکه هر یک به
گونه برجسته خود جلوه نمایند مرز باز شناخته ای وجود ندارد و همه ساخته و پرداخته
بهنش ها و عواطف ویژه آدمیان است ، ولی باز همین هاست که هیجان ها و واکنش های
گونه گون را در انسان ها پدید می آورد و به نسبت شدت و ضعف زیبایی ، ذوق آنان

را به تفاوت می انگیزد .

راستی آن که : از بدی و خوبی و غم و شادی نیز می توان به زشتی و زیبایی تعبیر کرد ، زیرا مگر نه این که از نظر طبیعی بدی و غم هیچ گاه زیبا نبود و خوبی و شادی پیوسته زیبا و دلخواه شناخته شده است ؟ این ها همه فرزندان خیمو شرنده آنچه از شرمایه دارد همیشه زشت و ناخواسته ، و آنچه از خیر برخاسته ، جاودانه پسندیده و زیبا بوده است .

به راستی آن اکسیری که به جهان و زندگی نیرو و تازگی می بخشد و لحظه های حیات را ارزشمند می کند ، آن چاشنی که تلخوار زندگی را با همه ناخوشایندی هایش گام پسند و گوارا می سازد و زیبایی را پدید می آورد ، هماهنگی و تناسب است . "ارسطو"^۱ می گوید : "زیبایی در نظم و عظمت است"^۲ "توماس داکن"^۳ زیبایی را فرزند نظم می داند^۴ و این حقیقتی است که هم آهنگی و تناسب به هر صورت جلوه کند زیباست و می تواند برای هنرمند زیبایی آفرین باشد . خوی و طبیعت آدمی چنین است که از هم آهنگی و تناسب ، و فرزند آن ها زیبایی ، احساس لذت می کند و به شور و هیجانی دل پذیر می پیوندد ، ولی شناخت زیبایی در همگان یکسان نیست و هر کس تناسب و هم آهنگی را در پدیده های طبیعت و رویدادهای زندگی به معیار ویژه خود - که در نتیجه نوع پرورش و تامل^۵ تیر محیط در او ایجاد شده است - می سجد و

۱- Arestu. = ارسطاطالیس = ارسطوطالیس . هرب. Aristoteles حکیم بامدار

یونانی و (اسطاغیرا Stagiria) حدود ۳۸۴-۳۲۲ ق م . (ف . م .) ، اعلام .

۲- بررسی هنر و ادبیات ، ص ۱۹ .

۳- (Tomas Daken . ۱۶۹۴-۱۷۷۲)

۴- بررسی هنر و ادبیات ، ص ۱۷ .

زیبایی را به گونه‌ی درمی‌یابد .

این معیار ویژه که اندازه باب هماهنگی ها و تناسب‌هاست در هرکس و به هر گونه و نسبت که باشد ، (ذوق) نام دارد . ذوق است که از گردآمدن و پیوندهای مناسب و موزون طبیعت بهره می‌گیرد ، در مقابل یک دشت سبز مخمل گونه که شقایق های آتشین و لاله‌های داغدار را مادرانه درآغوش خود جای داده و به نوازشگری نسیم سپرده است ، از نوای آبشار یا زمزمه نوازشگر جوی آب که رقص غلغهای خوشبو و نرگس‌های شرم آکین را با ترانه‌های سکر آور همراهی می‌کند انگیخته می‌شود ، از نوای مرغی که در دل شبهای آرام و خیال‌انگیز ، با نام حق ، سکوت را تا زرفای آسمان می‌شکافد ، تاثیر می‌پذیرد و به هیجان می‌آید . این ذوق در برابر رویدادهای زندگی اجتماعی نیز همچنان متأثر می‌شود ، لکن برخلاف هنگامی که با پدیده‌های محسوس و مظاهر آن روبرو می‌شود ، تنها از وجود هم‌آهنگی و تناسب و زیبایی آن به شور و حال نمی‌آید ، بلکه از آنچه با پذیرش طبع آدمی نامتناسب و ناهم‌آهنگ باشد نیز تأثیر می‌گیرد ، همان‌گونه که از انسانیت و مردمی ، رحم و شفقت ، راستی و حقیقت ، آسایش و آرامش لذت می‌برد ، از کژی و نامردمی ، بیداد و ستمگری ، ریا و دورویی و مانند آن‌ها نیز احساس ناخوشایندی می‌کند و در برابر هر دو واکنش نشان می‌دهد .

پس آنچه می‌تواند در روح و عاطفه آدمی مؤثر افتد ، وجود یا عدم هم‌آهنگی و تناسب و یا زشتی و زیبایی است که جای جای در پدیده‌های طبیعت و رویدادهای زندگی چهره می‌نماید و هرکس به معیار ذوق خویش آنرا درمی‌یابد و کم و بیش به هیجان می‌آید . اما این هیجان و واکنش نه تنها در همگان یکسان نیست ، بلکه در هرکس به یک اندازه نمی‌یابد ، در بیشتر مردم زودگذر و همراه با واکنش‌های ناچیز و بی ارزش است ، ولی در گروه نادری که دارای ذوقی لطیف و هنر آفرینند

دیرپای و با جلوه‌های بدیع همراه است، زیرا اینان دقیقترین و پدیدترین حالات و تأثرات خود را با وسیله هنری خویش عرضه می‌کنند. به قول (بژمان بختیاری) شاعر معاصر، تفاوت ما با هنرمندان نیز در همین است که آن مدرکات و هیجان‌ها که بین ما به نسبت مشترک است، از دست ما می‌گریزد ولی در دست آنان اسیر می‌شود. مانیز زیبایی‌های طبیعت را که از پرتو فروغ ایزدی مایه گرفته‌اند می‌نگریم و لذت می‌بریم، مانیز در برابر رویدادهای هم‌آهنگ و ناهم‌آهنگ، با پذیرش طبع خود دآوری می‌کنیم و از آنچه دلخواه یا ناپسند است به هیجان می‌آئیم، اما لذت و هیجان ما چندان نمی‌پاید، آن بارقه که توانائی افروختن جهانی را دارد، در ما خاموش می‌شود، باز ما هم و تاریکی. ولی هنرمند زمان را از دست نمی‌دهد، چراغ احساسات خود را با آتش فروزنده‌اش که در طبع و ذوق او شعله می‌کشد می‌افروزد و آن حال و هیجان را شکل می‌بخشد و جاودانه می‌سازد و به این ترتیب، ناگاه ما را در برابر چیزی قرار می‌دهد که بارها آنرا دیده و شناخته بودیم، در پاره و از دست داده بودیم^۱. این جاست که هنر با همه سترگی و شکوه مندی خود به وجود می‌آید.

۲

هنر چیست؟

شاید با آنچه تا کنون گذشت چگونگی پدید آمدن هنر با انداره‌اش روشن شده باشد. زیبایی‌شناسی می‌گوید، "بشر قبل از آن که همه‌جیر باشد و بعد از آن که بشر باشد هنرمند بوده است زیرا حکومت خیال مقدم بر حکومت عقل و حربه است"^۲ این تزییب می‌نوان گفت از آنگاه که نیروی عقلانی و عاطفی بشر رو به تکمیل سپاده

۱- نقل به معنی از (صدفیا ندکره - محسوران رور) چاپ دوم، سال ۱۳۵۷ گارنده، ص ۷۰۹

۲- (نارنج عمومی هنرهای مصوّر فنلار نارنج با اسلام، ص ۱۰۷) (ی)

و واکنشهای انسانی او در مقابل طبیعت و زندگی نمودار گشته، هنر به وجود آمده است، با این تفاوت که داوری بشر در باره^۱ شناخت آن هنر، به نسبت تمدن و گزینش وی گوناگون بوده است. در گذشته‌های دور، برآمد واکنشهای آدمی در برابر پدیده‌های پیرامون وی به هر صورت که بود، هنر نامیده می شد. در آن روزگار هنر در پایه‌های نخستین و فرزند ساده^۲ طبیعت بود، ولی امروز برآمد واکنشهای آن چنان آدمی - حتی گسترش و شکفتگی آن‌ها - (صنعت) نامیده می شود، و بشر، امروز هنر را با ویژگیهای دیگری می شناسد. هنر امروز شکل بخشیدن به دقایق افکار و لطایف روحی و عاطفی است. به بیان بهتر باید گفت هنر امروز کوشش به ثمر رسیده‌ایست برای بهتر نمودن احساسات هنرمند، در راه ایجاد یک زیبایی، تادر کنار عالم واقعی، عالمی دلخواه از دنیای صور و احساسات بی شائبه خلق شود و همین امتیاز است که (هنر) را از (صنعت) جدا می کند. از این رو رفته رفته برای باز شناختن این گونه پدیده‌های لطیف، واژه^۳ ترکیبی (هنرهای زیبا) به وجود آمد و امروز هنر تنها به آن رشته از واکنشهای شکل گرفته آدمی گفته می شود که از ظرایف و لطایف روحانی او سرچشمه گرفته باشد، ولی در هر حال اندیشه^۴ بشر از دیرزمان تاکنون در شناختن و تعبیر هنر به گونه‌ئی در کار بوده است.

در اساطیر یونانیان باستان و افسانه‌های ماورالطبیعه^۱ آنان که نمودار پیوستگی هر پدیده‌ئی به خدائی ویژه است، داستانی در باره^۲ پیدائی هنر وجود دارد. آنان معتقد بودند: "پرومته^۳ که نیم خدائی بود، آتش و هنر را از خدایان دزدید و به زمین آورد و به انسان هدیه کرد. از آن پس هنر که ویژه خدایان بود زمینی شد

Métaphysique. - ۱

Promété. - ۲

و انسان ها آنرا گرفتند ، خدایان از این گناه (پرومته) عصبانیت شدند و او را بر قلعه کوهی به زنجیر کشیدند.^۱

در سرودهای مقدس ایرانیان باستان آمده است :

"با سرودهای شناخته شده که از کوشش منست به شماروکنم ای مزدا

با دستهای بلند شده ، به شما ای اردیبهشت با نماز پارسایان ،

و به شما با آنچه از (هنر) منش نیک است ."^۲

تاریخ تمدنهای بعدی بشر تمیز جای جای نماینده کوشش وی برای بیان مفهوم

واقعی هنر و تعریف کامل و جامع آنست .

"گاستالا"^۳ معتقد است : " هنر ساخته دست بشر است "^۴

"نیچه"^۵ فیلسوف نامدار آلمانی ، با آن که تعریف هنر را بسیار پیچیده تر از آن

می داند که در یک جمله بگنجد می گوید :

"هنر بیان بلوغ ارزشهای تمام چیزهایی است که مربوط به زندگی است و اجتماعی

بودن هنر نیز از همین روست که ارزشهای اجتماع را بیان می کند ."^۶

"شیلر"^۷ شاعر و نمایشنامه نویس بزرگ آلمانی هنر را دعوتی به سوی سعادت

۱- در باره پایان سرنوشت (پرومته) داستانهای گوناگونی برجای مانده است .

۲- (یسا) بخش گاتها . فصل ۵ سپندگات .

۳- Gastalla .

۴- تاریخ عمومی هنرهای مصور قبل از تاریخ تا اسلام ، ص (ی) .

۵- Friedrich Nietzsche ۱۸۴۴-۱۹۰۰ م .

۶- تاریخ عمومی هنرهای مصور قبل از تاریخ تا اسلام ، ص (ک) .

۷- Friedrich Von Schiller ۱۷۵۹-۱۸۰۵ م .

می داند.^۱

"تولستوی"^۲ نویسندهٔ بزرگ روسی می گوید. "هنر وسیلهٔ سرایت و انتقال

عواطف است"^۳

خام هِلن گاردنر^۴ نویسندهٔ نامبردار آمریکائی در کتاب خود به نام:

(هنر در طول قرون)^۵ می نویسد:

"هنر چیست؟ واقعا "نمی دانیم" ^۶ و این بیان نمایندهٔ این است که به راستی مفهوم

هنر آنچنان گسترده است که نمایش آن در کلمات محدود و جملات کوتاه به آسانی میسر

نیست.

"بیکن"^۷ فیلسوف و دانشمند معروف انگلیسی شاید توانسته باشد یکی از

جامع ترین تعاریف هنر را به دست دهد، وی می گوید:

"هنر عبارت از طبیعت است که انسان بر آن اضافه می شود"

بدیهی است با توجه به آنچه در پیش گفته شد در این تعریف منظور از طبیعت

پدیده های طبیعی و رویدادهائی است که در زندگی زاده های طبیعت رخ می دهد،

و منظور از انسان، آدمی با تمام ویژه گی های وی مانند نیروی خلاقهٔ هنری، میزان

۱- تاریخ عمومی هنرهای مصوّر قبل از تاریخ تا اسلام، ص (ل).

۲- Leon Tolstoï. ۱۸۲۸-۱۹۱۰ م.

۳- بررسی هنر و ادبیات، ص ۲۸

۴- Helen Gardner.

۵- The art Trough the ages.

۶- تاریخ عمومی هنرهای مصوّر قبل از تاریخ تا اسلام، ص ۱

۷- Baron Fransic Bacon de Verlum. ۱۵۶۱-۱۶۲۶ م.

تأثیر پذیری، جهان بینی، عواطف و وسیله هنری اوست.

در حقیقت این انسان است که از عوامل پیرامون خویش تا «تیرمی پذیرد و تا» تیرهای خود را با وسیله های هنریش شکل می بخشد. علت تجلیات گوناگون هنری نیز همین است که انسانهای که برای پدید آوردن هنر به طبیعت افزوده می شوند دارای عواطف و احساس های گوناگون، جهان بینی های مختلف و وسائل هنری متفاوت اند. به این ترتیب ارزش آدمی در معادله «طبیعت + انسان = هنر» پس چشم گیرتر است زیرا هنر فقط جسم و نمایش نیست، بلکه گزارشی از روح هنرمند است که مانند آهنگی ریبا، از زخمه های که بر تار عواطف و احساس او نواخته می شود برمی خیزد و واکنشهای لطیف روحانی و اندیشه های باریک وی را به دل انگیزترین شیوه بیان می دارد. در حقیقت «هنر لذت و شوری است که عینیت و موضوعیت یافته^۱ یا به گفته بهر، کوشش به ثمر رسیده ای است که هنرمند با وسیله هنری خود برای استعمال عواطف و احساسهای خویش به دیگران به کار برده است. به این ترتیب هر مسد وسیله ای است میان اندیشه های باریک و نازک خیالی های آدمی و اجتماع، که ما یکی از اشکال هنری به شور و اندیشه های خود شکل و حال می بخشد و آن را برای دیگران که صاحب آن نیستند قابل فهم و درک می سازد.

۳

اقسام هنر

هنرشناسان هنرها را به نام قالب هایی مانند نقاشی، مجسمه سازی، موسیقی و از این گونه که نمودار آنها هستند نام گذاری کرده، به نسبت حواسی که آنها را در

۱- تاریخ عمومی هنرهای مصور قبل از تاریخ تا اسلام، ص (ی).

می باید به دو دسته تقسیم نموده‌اند .^۱

۱- هنرهای (دیدنی^۱ یا نقشی^۲) مانند ، نقاشی ، مجسمه سازی ، رقص ، که چشم درک می شوند .^۳

۲- هنرهای (شنیدنی یا صوتی^۴) مانند : موسیقی ، ادبیات و سخنوری که از راه گوش درک می شوند .

نوع دیگری به نام هنرهای (دراماتیک^۵) نیز بر این دو دسته افزوده‌اند که درک آنها از راه چشم و گوش هر دو میسر است و می توان آنها را هنرهای (دیدنی - شنیدنی) نامید . تئاتر و سینما^۶ در این دسته هنرها هستند .

به این ترتیب نقاشی ، مجسمه سازی ، رقص ، موسیقی ، ادبیات و تئاتر ، همه گونه‌ها و شکل‌های هنری هستند که هر یک می توانند نمایشگر و بیانگر عواطف و احساسهای هنرمندان باشند .

اگر چه داوری پیرامون آثار هنری ، در باره شکل کلی آن انجام می گیرد ، ولی اثر هنری از پیوند سه عامل مهم زیر که هر یک در پدید آوردن ارزش کلی آن تأثیر برجسته‌یی دارند به وجود می آید :

۱- Optique .

۲- Plastique .

۳- این گونه هنرها را تجسمی ، مصور و بصری نیز می نامند .

۴- Phonetique .

۵- Dramatique .

۶- با اینکه هنر سینما تا اندازه‌ئی آمیخته به صنعت است ، همچنان آنرا در شمار این دسته از هنرها به شمار آورده و (هر هفتم) نامیده‌اند .

پایه اول - موضوع یا (Sujet) که مجموعه افکار و واکنش‌های عاطفی هنرمند بوده، در حقیقت پیام‌آور در اثر هنری همراه دارد و چون عامل اصلی و انگیزه پدید آمدن هنر است، ارزش واقعی آن را می‌نماید.

دوم - شیوه هنری که به‌ویژه در هنر ادبیات به (Expression) یا روش بیان و ابراز معروف است و عبارت از روشی است که وسیله هنرمند برای شکل بخشیدن موضوع و پدید آوردن یک اثر هنری برگزیده شده است. این روش در حقیقت راهی است میان موضوع و قالب هنری، که با آن اندیشه مجرد به سوی قالب هنری رهنمونی می‌شود، و از آن جا که می‌تواند با لطافت و ظرافت و توانایی و شفافیت خود، اصالت اندیشه مجرد هنرمند را در راه شکل بخشیدن به آن حفظ کند، در مرتبه دوم ارزشمندی قرار دارد. چه بسیار هنرمندانی که یک موضوع هنری را در قالبی مشخص از هنر نموده‌اند، ولی ارزش شیوه هنری آنان آثارشان را از یکدیگر متمایز ساخته است.

بهترین نمونه و گواه ارزش شیوه هنری، سنجش داسان مسطوم و حاوداسی (خسرو و شیرین یا شیرین و مرهاد) است که نخستین بار به دست طبع هم‌آفرین و خاطر پذیر استاد گنجه (نظامی گنجوی) به رشته نظم درآمد و سردیک چهارم بعد از زبان شاعر عاشق پیشه و دل‌سوخته کرمان (وحشی بافقی)^۱ برای بار دوم سروده شد و ناتمام ماند و پس از دو قرن دیگر به دست (وصال شیرازی)^۲ به پایان رسید ولی ارزش واقعی و هنری بیان و زبان هر یک و برتری (نظامی) در این زمینه سراسر نظر پوشیده نیست و روشن است همین دگرگونی و تفاوت میان شیوه‌های تعمیر است

۱- کمال الدین (وحشی بافقی) کرمانی، د.ک: (۹۹۱ ه.ق. ۰)

۲- میرزا محمد شمع (وصال شیرازی) د.ک: (۱۲۶۲ ه.ق. ۰)

که سبکهای گوناگون هنری را به وجود آورده است .

۳- شکل یا (Forme) یا قالب هنری مانند : نقاشی و مجسمه سازی و ادبیات و موسیقی و مانند آن ، که هنرمند برای شکل دادن و نمود موضوع هنری و بیان عواطف و احساس های برتر خود می گزیند و اهمیت آن به شایستگی و گستردگی اجرای آن برای نمود هر چه بهتر موضوع بستگی دارد .

باید دانست در برخی از آثار هنری گاه موضوع و گاه شیوه تعبیر و اجزای تشکیل دهنده قالب بر یکدیگر برتری دارند و ساختن امتیاز آنها به روشی و سادگی میسر است ، ولی گاه در برخی دیگر ، آمیختگی این سه عامل چنان است که داوری جداگانه درباره ارزش هر یک نه سببائی ممکن نیست و همین امتیاز است که هنر واقعی را با اندازه های ار علم حدامی کند و ارزش برتری بیان احساس را بر آثاری که تنها از نظر قالب برجستگی ویژه ای دارند و محوای آنها جز موضوع های باز شناخته و علمی چیر دیگری نیست می نماید .

اکنون برای آنکه سخن پیرامون یکی از گونه های هنر ادبیات است برای صاحب سبزو بنظر این هنر ، نه بیان گوناومی در این زمینه مسادرت می رود .

بطور کلی زبان گفتمار در میان تمام اقوام و ملل ، فرار دادی است که بشر برای بیان افکار و عقاید و اندیشه های خود و انتقال آنها به دیگران برگزیده است و چون زبان آسکار احساس معانیم و معانی نوانائسی بیشتری دارد و اجرای آن از عوامل شکل دهنده ، دیگر قالب های هنری برای شایسته آسار و گویا است ، با آمیختگی های شریس و برجسته و گونه های برتر خود بواسطه است یکی از اسکاال ارزنده ؛ هنری ، یعنی ادبیات را پدید آورد .

تعریف ادبیات گفته‌اند: «ادبیات فن بیان نیت به وسیله الفاظ است اولی گذشته از آن که وقتی نام ادبیات بر یک اثر گذاشته شد اطلاق نام (فن) به جای (هنر) بر آن پسندیده نیست، تعریف بالا نیز برای شناخت هنر ادبیات بسنده نمی‌نماید، زیرا آن گاه باید گفتگوی همه مردم را که با شیوهی عادی و واژه‌هایی عامیانه، ساده‌ترین اندیشه‌های خود را بیان می‌کنند سیر در شمار ادبیات بدانیم و هر که از زبان گفتار دارد هنرمند بشماریم، حال آن که ادبیات بیان برجسته‌ترین عواطف و لطیف‌ترین هیجانهای روحی به وسیله پیوند دلپذیر برگزیده‌ترین انواع واژه‌هاست.

این هنرنمیر مانند دیگر هنرها از پیوند همان سه عامل: (موضوع - شیوه - تعبیر - قالب) پدید آمده و با آن که محور آن بر اساس ذوق قرار دارد، از آن حاکی ناگریز به وسیله زبان شکل پذیر شده و زبان ادبی گوئی همه معانی تاریخی، علمی، منطقی و از این گونه نیز می‌سواند باشد، نه بسست چگونگی عوامل، به ویژه (موضوع و قالب) - که همواره با شیوه تعبیر همراه است - به دو گونه محسیم شده است.

الف - ادبیات عقلی یا علمی :

در این دسته از ادبیات موضوع هنری، با آنچه هر مرد حواسه است به دیگران ننماید، از شمار هیجان‌های روحانی و لطف او به دور است. سخن در این گونه ادبیات بر معانی پایه‌های اخلاقی و حکمی یا گفتگوهای علمی ماسد مبنی بر سکی و نجوم و منطق و تاریخ و ماسد آنها استوار است. در این جاهر مند، جهان برامون خود را به صورت دلخواه نمی‌گرد و عوامل و بدیده‌های طبیعت و اجتماع را آن چنان ریناو دل انگیز که حواسه خاطر اوست، برر و افسانه‌گون بیان نمی‌کند.

بلکه سخن‌وی نمایشگر رخ داده‌های گذشته و حقایق و مبانی علمی است و در این گونه از ادبیات ارزش‌موضوع جدا از ارزش قالب و شیوه^۱ تعبیر آشکار است و تناسب و زیبایی قالب، پیوستگی دلنشین کلمات، و برکزدگی و توان آنهائی تواند در چگونگی و درستی و همچنین ارزش‌موضوع دگرگونی پدید آورد و با برجستگی و برتری مفاهیم نمی تواند ارزندگی قالب را کم یا بیش از آنچه هست بنماید.

نودار راستین و نشانه^۲ بهتر این گونه ادبیات، آثاری چون تاریخ بیهقی^۱ و اخلاق ناصری^۲ و مانند آنهاست. این آثار دارای یک رشته وقایع تاریخی و یا یک دسته استدلال‌های منطقی در زمینه^۳ حکمت و اخلاق است. شاید اکنون این پرسش پیش آید که با تعریفی که از هنر بیان شد، وقتی هنر را نمایشگر هیجان‌ها و احساس‌های لطیف و برتر دانستیم، چگونه می توان این گونه ادبیات را که تنها بیانگر مسائل علمی و تاریخی می تواند باشد در شمار هنر بدانیم؟ جواب این است که اجزای تشکیل دهنده^۴ قالب هنر ادبیات یعنی زبان بر خلاف اجزای دیگر قالب‌های هنری مانند (رنگ) در نقاشی، و (نت) در موسیقی که تنها در موارد ویژه^۵ خود به کار برده میشوند، در دست استفاده^۶ همگان قرار دارد. زبان وسیله‌ئی قراردادی است که بشر برای انتقال مفاهیم ذهنی خود به وجود آورده و ناگزیر است هرگاه نیاز به گفتن این معانی داشته باشد از آن سودجویی کند و برای نمودن و بازگویی مبانی علمی و فلسفی و حکمی و تاریخی نیز گزیری از به کار گرفتن سخن نیست، ولی

۱- تألیف (خواجه ابوالفضل محمد بن حسین بیهقی دبر ۳۸۵-۴۷۰ ه. ق. ۰)

ر.ک: مقدمه^۷ (تاریخ بیهقی).

۲- تألیف (ابوجعفر محمد بن حسن طوسی ملقب به نصیرالدین و مشهور به محقق

طوسی و حواجه^۸ طوس ۵۹۷-۶۷۲ ه. ق. ۰) ر.ک: مقدمه^۹ (اساس الافتباس).

روشن است که این گونه آثار به اعتبار زیبایی لفظ و لطافت و ظرافتی که در گزینش و همبستگی آنها به کار برده می شود، در شمار ادبیات قرار گرفته اند و شک نیست در مقام ارزیابی هنری، نام (صنعت) بیش از هنر بر آنها برآورده است. و به این ترتیب با آن که به آنچه در این زمینه قالب لفظ می گیرد و نوشته می شود (ادبیات عملی^۱) نام داده اند شاید نام (ادبیات صنعتی) بر آن برآورده تر باشد.

ب - ادبیات محض :

موضوع هنری در این گونه ادبیات، تنها هیجان ها و اندیشه های لطیف و عواطف و نازک خیالی های هنرمند است که چون با گویاترین و شایسته ترین واژه ها بیان می شود و اثری زیبا و شیوا و رسا پدید می آورد، میان ارزش موضوع و اجرای قالب آن مرزی نمی توان ساخت. در حقیقت در این گونه ادبیات، عروسان اندیشه، آن گاه که به شبستان لفظ پای می سپرد، لباس شایسته، خوشترانه همراه می آورد و داوری را نسبت به آنچه بیان شده و اجرای فالتی که وسله، اطلاع آن گردیده است مشکل و گاه ناممکن می سازد.

نمونه، برحسب این گونه ادبیات، عرلمات دلنوار و خاطر سس (مولانا) و لسان العیب (خواجeh شمس) است. در آثار حاودانه، اس سخن برداران که از بر فروغ ترین ستارگان آسمان ادب و هنر ادبیات اند، هیچ گاه نمی توان ساسکی موضوع و قالب را از یکدیگر معاینه ساخت و میان آنچه بیان شده و وسله فالتی که برای بیان آن به کار رفته، ارزش جداگانه فالتی را ساخت. سخن اسان همه جا سرمار از بررس و لطیف بررس همچان ها و آسمانی بررس اندیشه ها و عواطف است. در گفتار اسان حاشی برای مسائل حکمی و فلسفی و منطقی با اخلاق و برسکی و نجوم به گونه محدود

۱ - سخن سنجی، ص ۶.

و علمی نیست. هرچه هست شور و شوق و لطف و هیجان است و به قول دکتر (صورتگر) "مارا به جایی که از آن جا بتوان مطالب و مباحث خارج از ادبیات را قضاوت نمود راهبر نیست" ^۱ و آنچه در حقیقت ادبیات واقعی و هنر ادبی شناخته می شود نیز از همین نوع است.

دکتر (صورتگر) نوعی از ادبیات را که در آن سخن از جمال و زیبایی کلی و مطلق در پیش است (ادبیات نظری) خوانده و نوشته است " (ادبیات نظری را می توان قسمتی از فلسفه دانست که امروز در گیتی به فن جمال شناسی معروف است" ^۲ شک نیست این دسته از ادبیات را نیز باید در شمار ادبیات محض دانست که میان موضوع و قالب آن ارزش جداگانه‌ئی نمی توان شناخت.

به طور کلی سخنی که در شمار ادبیات آید به دو شکل نمود می کند:

اول: سخن منشور که در ترتیب اجزای آن نظم و اوزان کلمات و آهنگ و آهنگ‌ها رعایت نمی شود. این نوع در اصطلاح نثر نامیده می شود و بیشتر برای به وجود آوردن انواع ادبیاتی که معانی و مفاهیم علمی و تاریخی و مانند آن، یعنی ادبیات علمی و علمی را بیان می دارد برگزیده شده است.

دوم: ادبیات منظوم که اجزای آن با رعایت اوزان کلمات و ترتیبی آهنگین همبستگی یافته‌اند و در اصطلاح شعر نامیده می شود. این نوع ادبیات بیشتر برای بازگو کردن عواطف و احساس های برتر هنرمندان به کار برده می شود و اگرچه گهگاه در میان قطعات منظوم و سخنان موزون به بیان مفاهیم علمی و علمی که از شمار (ادبیات محض) نیستند بر می خوریم، ولی همچنان که پیشینیان نام (نظم) به

۱- سخن سنجی، ص ۱۸.

۲- سخن سنجی، ص ۸.

این گونه سخن دادماند، شعر را تنها باید نمایشگر و بیان آهنگین عواطف لطیف و روحانی به شمار آورد.

۴

شعر و تعاریف آن

"(ابو عبدالله) قاسم بن سلام بغدادی" که از پیشوایان نحو و لغت بوده است نامگذاری کلام موزون را به (شعر) به (یعقوب بن عامر بن - سامع بن ارفحشد - سام بن نوح) نسبت می دهد^۱ که چون بی واسطه^۲ تعلیم و تعلم ویرا به کلام موزون شعور، افتاد، آن کلام را (شعر) خواندند^۳. صاحب (قاموس اللغة)^۴ گوید:

"اطلاق شعر بر اقوال منظوم به سبب شرف وزن و قاعیه^۵ است."۴

(ابوتراب رازانی) نوشته است. لغت شعر را برخی بواسطه^۶ دمی که در آن بکار می رود از (شعر) گرفته اند، (جامی) می گوید:

شعر شعر خیال بافس است بهر این شعر موشکافس است^۵

و در جای دیگر می نویسد: "شعر در لغت به معنی (مهم) و در اصطلاح مسطقی آنچه خیال انگیز است. و در عرف ادیبان کلامی است که محمل و موزون و معنی ناسد^۶."

۱- (العجم فی معاییر اشعار العجم)، تألیف (سمر الدس محمدس فس الراری .)

اوایل قرن هفتم، ص ۱۹۶.

۲- المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۱۹۷.

۳- محد الدس محمدس معوف سراری سرورآبادی (۷۲۹-۸۱۷ هـ. و. ۱۳۰۶ ق. ۱۳۰۶ م). غلام.

۴- شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادب فارسی، ص ۱۵.

۵- شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادب فارسی، ص ۱۵.

۶- شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادب فارسی، ص ۱۵.

"ابوعلی سینا^۱ فیلسوف و حکیم بزرگ در کتاب (شفا) شعر را چنین تعریف

می کند :

"الشَّعْرُ كَلَامٌ مُخَبِّلٌ مِنْ أَقْوَالِ ذَوَاتِ اِبْقَاعَاتٍ مُتَّفِقَةٍ وَ مُتَسَاوِيَةٍ مُكْرَرَةٍ، عَلَى اَوْزَانٍ مُتَشَابِهَةٍ الْخَوَاتِيمِ ."^۲

صاحب (المعجم فی معانی اشعار العجم) می نویسد :

"بدانک شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی به حدس صائب و اندیشه و استدلال راست و از روی اصطلاح سخنی است اندیشیده، مرتب، معنوی، موزون متکرر، متساوی، حروف آخرین آن به یکدیگر مانده، و در این حد گفتند سخن مرتب معنوی، تا فرق باشد میان نظم و نثر مرتب معنوی، و گفتند متکرر، تا فرق باشد میان سبیتی تمام و مصارح مختلف هر یک بروزن دیگر، و گفتند حروف آخرین آن به یکدیگر مانده، تا فرق بود میان مقفی و غیر مقفی کی سخن بی قافیت را شعر، نشمرند اگر چه موزون افتد." ^۳

"نظامی عروضی سمرقندی"^۴ صاحب کتاب (چهارمقاله) شعر را بدون توجه

به چگونگی هنری آن از شمار صنایع^۵ دانسته، می نویسد :

۱- حجة الحق شیخ رئیس شرف الملک ابوعلی حسین بن عبداللہ ابن سینا . د . گ :

۲۸۴۲۸ . ق . ۰ . ر . ک : تاریخ ادبیات در ایران . ج . ۱ ، ص ۳۰۵ .

۲- شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی ، ص ۱۰۱ .

۳- المعجم فی معانی اشعار العجم ، ص ۱۹۶

۴- ابوالحسن نظام الدین یا نجم الدین احمد بن علی سمرقندی معروف به نظامی

عروضی ، از نویسندگان بزرگ قرن ششم . ر . ک : دیباچه^۶ (چهارمقاله) به کوشش

دکتر معین . ۵- "المجد" ذیل واژه^۶ (صناعة) آنرا به کسر اول مربوط به امور

معنوی و غیر محسوس و به فتح اول مربوط به محسوسات دانسته است .

" شاعری صناعتی است که شاعر بدان اتساق مقدمات موهمه کند و التئام قیاسات منتهجه بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد ، و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند ، و بهایهام ، قوت‌های غضبانی و شهوانی را برانگیزد ، تاب‌دان‌ایهام طباع و انقباضی و انبساطی بود و امور عظام را در نظام عالم سبب شود . " ۱

شاید بتوان بهترین تعاریف شعر را در نوشته‌های "خواجه نصیرالدین طوسی" پژوهشگر و دانشمند بزرگ قرن هفتم هجری یافت . وی در آغار رساله " معیار الاشعار " ۲ می‌نویسد : " شعر به نزدیک منطقیان کلام مخیل موزون باشد . و در عرف حمهور - کلام موزون مقعی . اما کلام لعی باشد مؤلف از حروف ، که بر حسب وضع ، بر معانی معصود دال باشد . و شعر بی الفاظ تصور ننوان کرد و اگر کسی به تکلف ، فعلی غیر ملفوظ را مانند حرکتی به دست یا به چشم ، مثلا حروری اراحرای سعری گرداند ، حکم آن فعل حکم العاط باشد ، از آن جهت که مشتمل باشد بر حدود صوتی باحوال صوتی دال بر مرادی ، و همچنین العاط مهمل بی معنی را اگر مسحور و فامه باشد از فیصل شعر شمرد و هدایات اهل حیون و هرل که بر العاط مهمل مسلم باشد و در نظم ابراد کند حکم العاط معنی دار باشد ، آن جهت که مراد اشان به حسب قصد اشان از آن العاط حاصل آید . پس کلام ، شعر و غیر شعر به جای حسن است . و اما تحیل ناء بر سخن باشد در نفس بر وجهی اروحوه ، مانند سسطو و فص ، و سهه نیست که عرض از شعر تحیل است با حصول آن در نفس مبداء صدور فعلی آزاد ، مانند اقدام برکاری با امتناع از آن با مبداء حدود هناسی بود دراو ، مانند رضا

۱- (چهار مقاله) ، چاپ نسیم ، به کوشش دکتر معین .

۲- سحده حایبی ، ص ۲ .

با سخط و بانوعی از لذت که مطلوب باشد، الا آن که تخییل را حکمای یونان از اسباب ماهیت شعر شمرده‌اند و شعرای عرب و عجم از اسباب حدوث او می‌شمرند، پس به قول یونانیان از فصول شعر باشد و قبول این جماعت از اعراض و به مثبت غایت است.

"اما وزن هیئتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که بعضی ار ادراک آن هیئت لذتی مخصوص باید که آنرا در این موضوع ذوق خوانسد و موضوع آن حرکات و سکنات اگر حروف باشد آنرا شعر خوانسد و الا آنرا ایقاع^۱ خوانسد. چنانکه فطرت را در ادراک آن هیئت مدخلی عظیم است و به اس سب بعضی مردم در هر یکی از شعر با ایقاع به حسب فطرت صاحب ذوق ناسد و بعضی نباشد و از صنعت دویم بعضی را امکان تحصیل آن باشد به اکتساب و بعضی را نبود. عادت را در آن باب مدخلی تمام است. و به این سبب اوزان اشعار و ایقاعات مستعمل به حسب اختلاف امم مختلف است. و وزن اگرچه از اسباب تحیل است و هر مورونی را به وجهی از وجوه مخیل باشد و اگرچه هر مخیلی موزون باشد، اما اعتبار تخییل دیگرست و اعتبار وزن از آن جهت که وزن است - دیگر، و از آن جهت که اقتضاء تخییل کند دیگر، و به اتفاق وزن از فصول ذاتی شعر است الا آنکه هیئت‌ها باشد که تناسب آن تام نباشد، نزدیک باشد به نام ناسد اوران (خسروایی) آنها و شاید بعضی امم آنرا به سبب مشابهت از

۱- (فرصت‌شیرازی) در (بحورالاحسان) ص ۹-۱۱ می‌نویسد: ایقاع جماعتی نقرات هستند که مان آنها در ارمنه معینه محدوده واقع شود و نقره را اصطلاح اهل موسیقی آن است که بلعظ کنند به حرفی در وقت خواندن، با بزند مصراعی بر آلتی، یا قرع کند جسمی را بر جسمی.

۲- در مورد اس کلمه و چگونگی آن در بحثهای آینده شرح لازم خواهد آمد.

اوزان شعر شمرند و بعضی به سبب عدم تناسب حقیقی شمرند. پس از این جهت در او اعتبار وزن باشد که خلاف افتد.

این بود شرحی که محقق طوسی در باره شعر و چگونگی آن در (معیارالشعار) خویش آورده است. و از آن جا که در بخش‌های آینده مطالبی خواهد آمد که شناخت کامل مفهوم شعر را ایجاب می‌کند، برای بررسی بیشتر نظریات (خواجه طوسی) که تاکنون نیز اعتبار واقعی خود را از دست نداده است به عقایدی که وی در فصل اول از مقاله^۱ نهم کتاب (اساس الافتباس)^۱ در زمینه شعر آورده است نیز اشاره می‌شود.

وی می‌نویسد:

"صناعت شاعری ملکه‌ئی باشد که ناحصول آن، برایاع نخیلائی که مسادی افعالاتی مخصوص باشد بر وجه مطلوب قادر باشد."

به عبیده^۲ وی، شعر در پیش قدما یا در عرف مطعی (کلام محیل) است و در برد ما حران (کلام مورون و معنی). به این ترتیب که مطعیون کلام محیل را اگرچه مورون ساندسعد اسه اندولی برخی دیگر هر سخن مورون و معنی راه حواره‌هایی، خطایی، جمععی تا کذب باشد شعر سمرده‌اند و سخنان حالی از ورین و فافیه راهر چند محیل باشد در شمار شعر سناورده‌اند.

با توجه باس موضوع (خواجه طوسی) از قول محققان ما حران، معرف

دیگری را که شامل هر دو وجه است بیان می‌کند و می‌نویسد:

"گویند شعر کلامی است محیل، مؤلف از احوالی مورون و مساوی و معنی"

۱- چینی به نظر میرسد که این مقاله ترجمه است از رساله "اوستیک" . (بازبینی: ۲۰۰۵)

۲ (بیطور ها) که تا دید ویژه^۳ محقق طوسی تفسیر و توجیه شده است.

مرادار (موزون) به نظرخواجه صورت حقیقی آن است یعنی . "قولی که حروف
 ملعوظ او را به حسب حرکات و سکانات عددی ایقاعی باشد" . و مراد از (متساوی)
 "آن بود که ارکان قول که آن را عروضیان افاعیل خوانند در همه اقوال متشابه بود
 و به عدد متساوی، چه اگر متشابه نبود بحر مختلف شود و اگر به عدد متساوی نبود
 صرب مختلف شود . " و مراد از (مقفی) آن است که خواتیم اقوال متشابه باشد بروجیهی
 که مصطلح بود^۲

با اس حال حواجه، روش بین، چون عوارض فرار دادی با گذشت زمان
 دگرگوسی می پذیرد و " هر چه در روزگاری با نزدیک قومی مقبول است در روزگار دیگر
 و بر دیک قومی دیگر می رود و مسوخ است " شرط اصلی شعر را آن چنانکه باید، اصل
 محل بودن سخن می داند و می گوید:

" اصل بحیل که منطقی را بطریر آن است همیشه معنیر باشد، و اگر چه طریق،
 استعمال گردد و ابن صاعت (شعر) با حنار آن است و بالعرض از دیگر احوال
 شعر، بس ماده، شعر سخن است. و صورتش به نزدیک متأخران وزن و قافیه و به نزدیک
 مظمان بحیل^۱

و اما به نظروی (مخیل) کلامی است که با خود آگاه و بدون دیدار، و بدون
 اسکه سار به صدیقی داشته و یاد داشته باشد در نسوده احاد افعال و دگرگوسی
 ساعد و او را عمگیس با سادمانه کند.

- ۱- (حواجه) برای وزن صورت مجاری سرفائل سده و می بوسد "و آن هستنی بود
 سخن را از حسب ساوی افعال و به حسب ظاهر سده و وزن، چنانک در حسروای های
 قدیم بوده است". منظور وری است که در اشعار هجائی احساس بود.
- ۲- در این مقاله (حواحد) وجود اصطلاح قافیه را بر سران دانسته است.

چنان که مشاهده می‌شود، خواجه با تثبیت اعتبار جاودانی مخیل بودن کلام در شعر، بدون توجه ویژه به دیگر شرایط، ارزش واقعی شعر را در بیانگری احساسات و عواطف برتر روحانی و هیجان‌های ارزشمندی می‌داند که بتواند با ایجاد شور و جذب در خواننده، وی را غمگین یا شادمانه سازد و چنان که گفته شد این همان برتری است که در (ادبیات محض) نسبت به ادبیات (عملی یا علمی) وجود دارد.

نگاهی به گذشته‌های دورتر نشان می‌دهد که چنین ارزیابی دیرزمانی پیش از خواجه نیز وجود داشته است. (ارسطو) شاید نخستین کسی باشد که در این باره به روشنگری پرداخته، می‌نویسد:

"عامه" مردم را عادت بر این جاری است که بین شعر و کلام موزون حکم به ایجاد ارتباط می‌کنند و بدین ملاحظه بعضی گویندگان را مرثیه بردار و عصبی را حماسه سرانام می‌نهند. اما لفظ (شاعر) را بر همه اطلاق می‌کنند. لیکن آنها را به این نابت که کار همه تقلید و محاکات است شاعر می‌خوانند. بلکه از این نابت که همه در آثار و سخنان خویش ورن را به کار می‌برند. چنان که اگر کسی هم مطلبی از مغوله، علم طب یا حکمت طبعی را به سخن موزون ادا کند بر سبیل عادت او را نیز شاعر می‌خوانند در صورتی که سخن "هومر" و "انیدوکل"^۲ جز در وزن هیچ نساخت نیست و از این رو صواب است که از این دو یکی را - که (هومر) نامند -

۱- (Homère.) شاعر و حماسه‌سرای بزرگ یونان که به قول (هرودت) در سال ۸۵۰ قبل از میلاد زندگی می‌کرده است.

۲- (اساد فلس، دریدا اول نویسندگان اسلامی). حکم یونانی که در قرن پنجم پس از میلاد می‌رسد و منظومه‌هایی در باب حکمت طبعی به اسناد است. ر. ک: (علی‌قاف در شعر) ص ۱۲۳.

شاعر بخوانیم و ان دیگر را حکیم طبیعی بخوانیم اولیتر است" ^۱

توجه به گذشته نشان نمی دهد که اعراب نیز به مخیل بودن سخن و تفاوت میان آنچه باید شعریانظم نامیده شود، یا (حالت شاعرانه) و کلام مخیل در سخن منظوم متوجه بوده اند، گویند وقتی طفل "حسان بن ثابت" ^۲ از نسوری گزید و او باحال گریه نزد پدر آمد و گفت جانوری مرا گزیده است. (حسان) از نام آن جانور سؤال کرد. طفل در جواب عاجز ماند.

(حسان) پرسید: شکل آن جانور چه بود؟ گفت: "كَأَنَّهُ مَلْتَفَتْ بِبِرْدِي حَبْرَةٌ" ^۳
(حسان) وقتی این را شنید بر فرور از جاست و شادمانگی نمود و گفت "وَاللَّهِ صَارَ بِنِي الشَّاعِرِ" ^۴ بطوری که مشاهده می شود هیچ گونه وزنی در "كَأَنَّهُ مَلْتَفَتْ بِبِرْدِي حَبْرَةٌ" وجود ندارد و مراد (حسان) تشبیه شاعرانه‌ئی بوده که از تخیل طفل، ناخود آگاهانه بیان شده است. "مل" ^۵ می نویسد.

"بعضی از مدرکات انسانی طوری است که تماس و ارتباطی با تمایل و احساسات ما ندارد، مثلا اگر مایکی از مسائل تحریر اقلیدس ^۶ را حل کنیم، از این راه در

۱- (فن شعر) ترجمه دکتر (عبدالحسین زرین کوب)، ص ۱۹

۲- ملقب به (شاعر النبی ۵۶۳-۶۷۴ م. منولد در (یثرب). از شعرای (مخصرمین) نخستین کسی که شعر دینی را در اسلام نظم کرد (المنجد).

۳- "چنان بود که گوئی در چادرهای مخطوطی پیچیده شده است"

۴- "سوگند به خدا که پسر من شاعر شد". (شعر العجم) ار (شلی نعمانی ۱۲۷۴ -

۱۳۳۲ م.) ترجمه (فخر داعی گیلانی)، ج ۱، ص ۱۲.

۵- شعر العجم، ج ۱، ص ۱۲-۱۳.

۶- (Euclide. ۳۰۶-۲۸۳ ق. م.)، المنجد.

قلب ما حال تا اثر و هیجان و جوش یا الم و رنجی پیدانی شود. برخلاف اگر مصیبتی را که بر کسی وارد شده است در الفاظ حزن‌انگیزی برای ما نقل کنند، از ادراک صورت واقعه، اثری در قلب ما پیدامی شود که آن را جذبات و احساسات نامند و چیزهایی را که این احساسات را برمی‌انگیزد شعر و شاعری باید نام نهاد^۱ و چنین توضیح می‌دهد:

"سخنی که از انسان تراوش می‌شود، گاهی غرض از آن تحت‌تأثیر قرار دادن دیگران است مانند وعظ و خطابه، و گاهی غرض حدیث نفس است، کوئی شخص ناخود سخن می‌گوید، و این دومی شعراست. بنا بر این شعر سخنی است برای گیرنده، احساسات که در آن شخص دیگری مخاطب نیست بلکه خود گوینده طرف خطاب است"^۲

اگرچه در تعبیر بالا کوشش نده است چگونگی کلام مخیل و برای گیرنده، عواطف چنان که باید بیان شود، ولی در بخش آخر این سخن جای باء مل است بر ا حطاب در بسیاری از اشعار لطیف و محض ناخود گوینده نیست و سحی را که سایشگر عواطف و احساسات ویژه گوینده باشد و همان شور و حال را در شونده و حواسده. اگرچه مخاطب باشد. ایجاد نماید سر می توان شعر شمار آورد.

به طور کلی چنان که مشاهده می‌شود سوحه به اعشار و ساحب و ازرین واقعی موضوع شعر در سخن مطوم و همچنین محلل بودن آن، از زمان (ارسطو) تا عهد (نظامی عروضی) و (نصیرالدین رازی) و (خواجده نصیرالدین طوسی) و (سنلی معالی

۱- (شعر العجم، ج ۱، ص ۱۲-۱۳) در این شعرهای سخن است زیرا در این صورت انواع هم‌رها، مثلا معانی، حسی و عطف و حطاب سر می‌تواند انگیرده احساسات باشند در حالی که شعر سسند.

۲- نقل شد معنی از شعر العجم، ج ۱، ص ۱۳.

گاه به گاه و در زمان‌های گوناگون پیگیر بوده‌است .

در قرن نوزدهم نیز اندیشهٔ آدمی به شناخت و ارزیابی پدیده‌های (کستی و مادی یا عینی) ^۱ و (کیفی و نفسی یا ذهنی) ^۲ اهمیت گماشت . نتیجه‌این که واکنش آدمی نسبت به آنچه در پیرامون وی وجود دارد یا رخ می دهد از دوروی بیرون نیست . یا برای نمود آنها به توصیف و نمایش بی کم و کاست آنچه به چشم می بیند یا می فهمد می پردازد و از ترکیب مواد و آب و رنگ و دیگر ویژگی‌های موضوع که صورت خارجی آنرا پدید می آورند یا بیرون نمی گذارد و به این ترتیب تنها به یک جهان بیسی ظاهری و صور خارجی پیرامون خود و رویدادهای مربوط به آن می نگرد ، یا این که بدون توصیف این گونه مسائل ، تنها به نمود و بیان حال و هیجانی که در اثر و بروز شدن با آنها دست می دهد می پردازد و در این صورت با بین درون نگری و نهان بیسی ژرف ، اندیشه‌ها و عواطف برانگیختهٔ خویش را نشان می دهد .

شاید بر همین اساس است که کانت ^۳ می گوید " شعر طواهر اشیا را با خواسته‌های روح مطبق می سازد و مایهٔ کشایش خاطر و صفای ذهن می گردد " و بنسند توکروچ ^۴ گفته‌است : " آن طبیعتی که شعر و مطلق ادبیات در باب آن سخن گستری می کند ، طبیعت یا جهانی است که ما ناول و عشقی هر چه تمام برآر و رسد آسم و در عالم تصور ساعر چنین جهانی را که خواسته‌ام ببدامی کبم . " ^۵

۱- Objectif .

۲- Subjectif .

۳- (Kant .) فیلسوف سررگ آلمانی (۱۷۲۴ - ۱۸۰۴ م .) ر . ک . : لاروس سررگ .

۴- (Bendetto Croce .) فیلسوف اسالیانی (۱۸۶۶ - ۱۹۵۲ م .) ر . ک . :

۵- سخن سحی ، ص ۱۵۱ .

بدیهی است در گونه^۱ نخست که یک اثر ادبی نمایشگر جهان خارج است، سهم طبیعت در آن بیش‌تر از سهم انسان است و در صورت دوم که نمود حال درون و هیجانهای عاطفی آدمی است سهم انسان بیش از طبیعت است و به این ترتیب برتری گونه^۲ دوم بر اول بسیار آشکار است زیرا بیان وقایع خارجی به‌وسیله مستقیمی با ما ندارد و جز تاءثری که تنها از تجسم آن پدید آمده با طبیعت بر می‌آید، شور و جذبه دیگری ایجاد نمی‌کند، ولی آن‌که از برآمدن خورشید و سیر آن به سوی مغرب، به اندیشه ناپایداری جهان و دگرگونی دورزمانه رهنمون می‌شود، به یاد معشوق می‌افتد و نغمه سازی دارد، مارا با هیجانی که شاید دیرگاهی در روحمان خفته باشد آشامی کند و آن شور و هیجان را به نسبت هنر خویش در ما نیز پدید می‌آورد. به این ترتیب سخن مخیل به بیان ظاهر نمی‌پردازد، بلکه نمایشگر شور و حالی است که در برابر مسائل، از خواستگاه احساس و عاطفه آدمی آغاز می‌گیرد و جهان را به آنچنان که هست، بلکه آنچنان که آدمی احساس با آرزو می‌کند نشان می‌دهد.

شاید برای بیان بهتر موضوع و نمودن چگونگی شعر واقعی نعل چند سباز

(بژمان بختیاری) سی‌ما سیت باشد.

شعر خوش آن نیست که برداریش خوانی و در بانی و نگداریش

شعر خوش آنست که راهش برد پنجه ندانان نگاهت برد

بویه دهد مرک اندیشه را حلوه دهد ریح سخن بیه راه^۱

و بار برای تک انجالی این گفتم تا سه اسب به نعل یکی از اسباز محمد حسن
سهرنار) شاعر معاصر در اس مورد مادیست نمود.

شعر فکسر طرف را گوید نظم عر و لطف را گوید

۱- نعل از احدی - تذکره - حضوران روز) با الف نگارنده. جلد دوم ص ۲۸.

که کند اهل ذوق حال به حال	شعر نظمی بود به سحر حلال
راست گوئی ترانه تقدسی است	شعر نظم بلند فردوسی است
هر چه اندوه دل برد شعر است	هر چه زان دیده بر خورد شعر است
هر چه راجلوه و جمالی هست	هر کجا بوی وجد و حالی هست
و آنچه ذوق سلیم بهسندد	هر چه آزاده، دل بد و بندد
حشم دریاو لطف آب زلال	غضب شیر و غمزه های غزال
قهر طوفان و سهمگینی کوه	حال ابهام جنگل انبوه
سرو ناز و ترانه بلبس	نزهت سزه و تبسم گل
سرکشی جوان و صحبت پیر	آه مظلوم و ناله شبگیر
تیغ کوه و دمیدن خورشید	جوش چشمه سارو سایه بید
روح جانبازی جوان مردان	سرسودایی جهانگردان
غزل شهریار و ساز صبا	سینه کبک و بال سبزه قبا
برگ ریز خزان و باد وزان	رنگ و روی بهار و حسن خزان
ابدی کارنامه ازل است	اینهمه، شعر و دفتر و غزل است
شیر و شکر بود به کام جهان	شعر آمیخته است با دل و جان

۵

پیوند شعر و موسیقی

سخن پیرامون همبستگی شعر و موسیقی تازگی ندارد. از دیرزمان، و از آن گاه که آدمی به چگونگی شعر پی برد، پیوندی اسنوار میان این دو احساس نمود. زیرا لذت حواهی در مطرت آدمی است و کشش به سوی هم آهنگی و تناسب از آغاز پیدائی انسان با او بوده است و موسیقی نیز حر پیوند مناسب الحان و آهنگها چیز دیگر نیست. چنان که گفته شد همه، هرهای ریبا از هم بستگی مناسب میان اجزای

پدیدآورنده آنها بر حور دارند ولی از آنجا که آهنگ شعر هم آهنگی واژه‌ها و الفاظ است و موسیقی هم آهنگی الحان و آهنگ‌ها، و مایه نخستین در هر دو، امواج صوتی است، از گذشته‌های دور تا کنون پیوندی استوار و ناگسستنی میان این دو وجود داشته است.

در حقیقت هنر شعر، بیان اندیشه‌های متعالی و مجرد، و خلق زیبایی وسیله کلمات است، و هنر موسیقی نمود هیجانهای درون و پدید آوردن زیبایی به وسیله اصوات. پیوند میان صوت و کلمه انکار ناپذیر است زیرا از نظر زبان شناسی و فیزیک مایه نخستین کلمه نیز صوت است که پس از گذشتن از (تارآوا) های صوتی، به وسیله مقاطع مخارج حروف شکل می پذیرد و با ترکیب ویژه خود واژه‌های گوناگون را پدید می آورد. از این جاست که پیوند استوار میان نغمه با ترانه و سرود، و چکامه با الحان موسیقی به وجود آمده است.

دانشمندان فن برآنند که چون در آغاز، صوت و سپس گفتار پیش از هر چیز در دست استفاده آدمی بوده و انسان نخستین نیز نیار مندی‌های ابتدائی خود را به وسیله اصوات مقطع بیان می داشته‌است و هنوز هم برخی از فنایان وحشی، عواطف و مفاهیم ذهنی خود را با صداهای موزون به یکدیگر می فهمانند، می توان هر موسیقی و شعر را از هنرهای بحسب این اساس شمرد.

تاریخ گذشته بشر نشان می دهد که آدمی از رمان‌های درس، حی آن گاه که ربا سخن گفتن را برای بیان مفاهیم ذهنی خود به کدنگر بدید سآورده بود گهگاه با خویشس رمرمئی داشته‌است و آن گاه که ربا گفتار به وجود آمد رمرمه خویش را با بیان روشن مفاهیم ذهنی خود توأم ساخت، چنان که همور سر سار با بیان و چوپلطان مادر دل دشت ها و کوه‌ها رمرمه‌های سی‌الابن خود را با سواي کلمات ساده و دلشیش می آمیزد و بی آن که به اصطلاح امروز سعری بخواسد، با خود آگاه

به‌یوندمیان موسیقی الحان و الفاظ را ثابت می‌کنند.

مسأله^۱ آمیزش طبیعی شعر و موسیقی در مراحل نخستین ویژه^۲ هیچ ملتی نیست. ^۱ و پیوستگی این دو هنر آن چنان است که شاید نتوان یکی را بر دیگری مقدم دانست.

دکتر^۳ طه حسین^۴ می‌نویسد: "بهتر و درست تر این است که بگوئیم این دودر آغاز باهم بودند و سپس از یک دیگر جدا شدند." ^۳

(ارسطو) برخلاف آنکه نقاشی را تقلید از طبیعت می‌داند و می‌گوید "تقلید از طبیعت و عوامل آن، که خود نماینده‌ئی از صور کلی^۴ هستند بی فایده و بی‌هوده است" در باره^۵ شعر چنین عقیده‌ئی ندارد و می‌گوید: "شعر، موسیقی و رقص شبیه است و این شبیه بسیار مهم است زیرا نقاشی فوراً تقلید کامل و طوطی وار را به ذهن می‌آورد، در صورتی که رقص و موسیقی این تصور را از میان می‌برد و دلیل آن هم این است که هرگز نمی‌توان برای یک ترانه یا یک آهنگ موسیقی، نمونه^۶ اصلی و طبیعی با فوهرچند رقص نماینده^۷، شهبوات و حرکات طبیعی انسان است که به آهنگ درآمده و لطف گشته است، باز می‌توان برای آن در میان حرکات طبیعی انسان سرمشقی

۱- رساله^۱ (فامه و هر شعر)، نگارش (محمد رضا شفیع کدکنی)، ص ۱۴. به نقل از (النوحه الاولى)، ص ۳۵-۱۲۰.

۲- مولد ۱۸۸۹ م.

۳- رساله^۲ (فامه و هر شعر)، نگارش (محمد رضا شفیع کدکنی)، ص ۱۳. به نقل از (النوحه الاولى)، ص ۱۲۸.

۴- (افلاطون) برای هر چیز یک (کل) قائل است و اشیاء را که مظاهر این (کل)ها هستند، اصنام، و آنچه از روی اشیاء ساخته و ایجاد می‌شود، اشباح می‌نامد.

به دست داد" ۱

"پل والر^۲ آواز و نثر را دوزینت اصلی شعر دانسته و معتقد است قرینه
سان این دو پدیدده، روح را در میان گرفته‌اند. ۳

"سوارس^۴ عقیده دارد " شعر نوعی موسیقی است که در آن مبدل به احساس
می شود " ۵

اگر چه بر اساس تعاریفی که از شعر شده است، اصل در این هنر مخیل بودن کلام
است، ولی آنچه مسلم است وزن و قافیه در شعر، پیوند آن را با موسیقی بهتر و بیشتر
می نماید، چنان که داوری بیشتر دانشمندان و سخن شناسان نیز در مورد شعر و موسیقی
بر پایه^۶ وزن و آهنگ آنست.

در رساله هنر شاعری (بوطیقا) آمده است:

۱- سخن سنجی ص ۷۰- ۷۱. لازم به یادآوری است که در اشعار وصفی سیر شاعر،
بهار یا خزان و چهره معشوق را آن گونه که مرتسم در ذهن اوست بیان می کند و نمونه‌ی
در خارج (در طبیعت) برای آن می توان یافت چنان که در نقاشی های هنری
امروز نیز جنبه^۷ تقلیدار میان رفته و نقاش هنرمند برای آن که به اثر حوسس کعب
هنری بخشد، انگیزه^۸ ویژه خود را از طواهر طبیعت رسم می کند نه خود آن
هارا.

۲- (Paul Valery. ۱۸۷۱- ۱۹۴۵ م.) شاعرو مسغدفراسوی.

۳- شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی، ص ۱۱.

۴- Suares.

۵- شعر و موسیقی و سار و آوار در ادبیات فارسی، ص ۱۱.

۶- ترجمه^۹ (مسح الله محنائی) . ص ۵۴- ۵۵.

"شعرزائیده" دونیروست، یکی غریزه، تقلید و دیگری خاصیت درک آهنگ،
 و به این ترتیب می‌توان چنین داوری کرد که جمع میان شعر و موسیقی، جمع میان
 موسیقی و الفاظ و الحان است.^۱

دربزه‌های یونانی و لاتین می‌گویند. "شعر تغنی کرد" و نمی‌گویند "نظم کرد"
 و عرب نیز می‌گوید "انشد شعرا" یعنی "شعری تغنی کرد و سرود"^۲
 "هجرجی زهدان"^۳ نیز از جمله "انشد شعرا" که به معنی سرودن شعر و در زبان عرب
 رایج است، رابطه شعر و موسیقی را استخراج می‌کند.^۴ مؤید دیگر این سخن این شعر
 (حسان بن ثابت) است که می‌گوید:

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرَانَتْ فَائِلَةٌ اِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا لَشِعْرٌ مِضْمَارٌ^۵

و معتقد است که شعرا باید با موسیقی سنجید، تانیک و بدش آشکار شود.^۶ در زبان
 فارسی نیز واژه (سرودن) که در پی شعری آید گواه راستین بر این اصل است.
 (ارسطو) معتقد است: "شعر حقیقی باید دارای ارکان سه گانه (تشبیه، وزن
 نغمه) باشد"^۷

۱- رساله، (فایه و هنر شعر)، ص ۱۳.

۲- رساله، (فایه، و هنر شعر) نقل از (الْفَنَّ وَ مَذَاهِبُهُ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ) تاء لیف
 دکر (شومی صیف)، ص ۴۰.

۳- نویسنده، مسیحی عرب (۱۸۶۱-۱۹۱۴ م) ر.ک: (ف.م) اعلام.

۴- شعر و موسیقی و سار و آوار در ادبیات فارسی، ص ۸۳.

۵- "در هنر شعری که می‌گوئی منعی ناست- بر این معنای این گونه شعر میدانی است"

۶- رساله، (فایه و هنر شعر) نقل از (النقد الادبی) تاء لیف (احمد امین)، ص ۲۵۸.

۷- شعر و موسیقی و سار و آوار در ادبیات فارسی، ص ۱۷.

در لزوم وزن و قافیه که پیوند ظاهری شعر را با موسیقی استوار تر می‌نماید، حتی برخی بیش از این پیش‌رفته‌اند چنان‌که صاحب (مناظرالانشاء) معتقد است که "وزن، و قافیه هر دو موجد شعر است و وزن بی قافیه شعر نیست و قافیه بی وزن شعر به حساب نمی‌آید"^۱.

در مقدمه^۲ «ابن خلدون»^۳ در باره^۴ موسیقی آمده است:

"این هنر عبارت از آهنگ دادن به اشعار مورون از راه تقطیع آواها به نسبت‌های منظم و معلومی است که هر آواز آن هنگام قطع شدن (ترجیع) ^۳کاملی پدید می‌آورد." ^۴
(رصافی) نویسنده^۵ عرب در کتاب (ادب‌الترقیع) شعر را مولود غنای پندارد و می‌گوید: "از لوازم قطعی آن انطباق با الحان و ایقاع به‌تکاء اوزان است"، شعر غیر موزون به زعم وی موجود نیست و نمی‌تواند وجود داشته باشد، زیرا شعر ار، لحن به وجود می‌آید. ^۵

"فرصت شیرازی"^۶ در رابطه^۶ شعر و موسیقی می‌نویسد:

"تألیف‌های ضرب و نغزیه و ایقاع در موسیقی را انتسابی به وزنهای شعر است. و وزهای شعر را و ارکان آن را برای موسیقی قرار داده‌اند. اگر چه در غیر موسیقی معمول به‌باشد."

۱- شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی، ص ۱۷.

۲- (بوزید عبدالرحمن بن محمد) از بزرگان حکما و مورخان (۷۳۲-۸۰۶ یا ۸۰۸ ه. ق.).

۳- ظاهراً منظور (ایقاع) است.

۴- شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی، ص ۸۵.

۵- شعر و موسیقی و ساز آواز در ادبیات فارسی، ص ۸۴.

۶- ملقب به (فرصة الدولة)، شاعر و ادیب و موسیقی دان معروفی ایرانی (۱۲۷۱-۱۳۳۱ ه. ق.) ر. ک: (ف. م.) اعلام.

اینست که اتفاق حکما را بر اینست که در موسیقی حاجت به علم عروض بسیار باشد و باید زحافات و علل عروض را شخص مغنی بداند ."

حکیمی فرمود " الحان مرکباند از نغمات ، و نغمات مرکب از ایقاع و نقره و اصل همه اینها حرکت و سکون است . و اما شعر مرکب است از مصارع ، و مصارع مرکب از افاعیل ، و افاعیل مرکب از وتد و سبب و فاصله . مثلا در الحان (تَن-تَن-تَن-تَن-تَن) می گویند در عروض (فَع- فَعْل- فَعْلُن) و قس علی هذا . برای این که بدانی میان علم موسیقی و علم عروض چگونه رابطه و اتحادی است می گوئیم (مقدمه) در علم موسیقی چند نوع تصنیف است ، یکی را نقش و دیگری را نقشین و دیگر صوت و دیگر غزل و دیگر ترانه و دیگر ریخته ، و دیگر پیش رو ، دیگر سر بند و هكذا الفاظ دیگر هست که همه از اقسام تصنیف شمرده می شوند در هر یک شرحی بیان کرده اند . مفسود ما شرح نقش بود و آن این است که بر شعر تلحین کنند و شعر و نغمه معاً اسامی یابند . مثلا چون بیت یا مصراع در تلفظ تمام شود ، نغمات نیز به اجزاء آن حروف نغمه شود و دیگر بر آنها اضاف نکنند "

"پیش از این کسب نغمات مرکب از ایقاع می باشند . ایقاع جماعتی نقرات هستند که میان آنها ارسه^۴ ، معینه ، محدود و واقع شود و نقره از اصطلاح اهل موسیقی آن است که لفظ کسبده حرمی در وقت خواندن با بزند مصراعی بر آلتی یا قرع کند حسی را بر حسی ."

"اما در برد علماء و علم عروض نقره حرف است و حرف هم با متحرک است و ساکن حرف اول متحرک و حرف آخر ساکن خواهد بود و چنانکه ایقاع را ارکان است که دارای افعالی از آنها برست می شود . اورا اشعار را نیز ارکان است که بحور از آنها برست می نهد همان سب و وید و فاصله که در شعر است در ایقاع موسیقی نیز هست "

هرچند (خواجه نصیرالدین طوسی) نیز در رساله^۱ (معیار الاشعار) از رابطه^۲ قطعی عروض و علم ایقاع موسیقی سخن به میان می‌آورد،^۳ اولی نتیجه کلی که از بررسی عقاید سخن‌شناسان و اهل تحقیق در باره^۴ پیوند میان شعر و موسیقی چشم‌گیر می‌نماید اینست که صرف نظر از همبستگی انکار ناپذیر صوت و لفظ، آنچه بیشتر رابطه^۵ ظاهری شعر و موسیقی را مسلم می‌سازد (وزن الفاظ) در شعر است و اهمیت لفظ در این زمینه نهایت بیش از قافیه است، چنانکه نه تنها امروز این همبستگی و تناسب آهنگین میان ترانه‌ها و تصنیف‌های غیر مقفی، با موسیقی دیده می‌شود، بلکه قبل از آن که محور عروضی ادبیات شعر فارسی را مسخر کند و رعایت قافیه در شعر کهن فارسی متداول شود نیز سرودهای هجائی و آهنگین پارسی در آغاز با نوای خوش و سپس با آوای چنگ و رود هم آهنگ می‌شده است.

در آغاز، بهترین نمونه‌های آشکار سرودهای هجائی را در (اوستا) کتاب دینی ایرانیان باستان و دسوب به (زردشت) می‌توان یافت. این سرودهای هفده‌گانه که به زبان اوستائی (گاتان، جمع گات) و به زبان پهلوی، (گاهان، جمع گاه) نامیده می‌شود از فرگرد ۲۸ بخش (یسنا) آغاز می‌گردد و مشتمل بر ۷۲ سوره است که همه به شیوه^۶ شعر هجائی و موزون سروده شده است و همچنان که رسم در قراءت قرآن کریم خواندن آهنگین است، توأم با نوای خوش بازخوانی می‌شده است.

پاورقی صفحه قبل:

۱- (بحور الالحان) ناعلیف (فرصت شیرازی) به کوشش (علی رربس فلم) ص ۹-۱۱.

۱- شعر و موسیقی و سار و آوار در ادبیات فارسی، ص ۸۱.

چون از دید برخی از پژوهندگان، انتساب واژه^۱ (فرگاه، فرگانزا) به معنی (گاه خوان)^۲ و گوینده^۳ سرود و آهنگ به (زردشت)، از نظر آشنایی وی به مقاطع مخارج حروف و آوردن خط اوستایی بوده است، می توان گفت هم آهنگ ساختن سرودهای هجائی با موسیقی از زمان (زردشت) میان ایرانیان سابقه داشته است.

از آن پس تاجائی که تاریخ و ادبیات مکتوب از ایرانیان در دست است به اشعاری، که به شیوه^۴ هجائی سروده شده باشد بر نمی خوریم تا در ادبیات پهلوی که با سرودهای هجائی محلی از شعار (فهلویات و اورامنان) و سرانجام سرودها و داستانهای خسروانی که به شیوه^۵ اشعار هجائی سروده می شده و توأم با آهنگهای موسیقی خوانده می شده اند روبرو شویم.

صاحب (تاریخ سیستان)^۳ می نویسد:

۱- از این واژه در فارسی دری (فرجاد) به معنی دانشمند (فرهنگ دهخدا) به نقل از (برهان) داریم که گویا ظاهراً بر ساخته^۶ فرقه^۷ (آذر کیوان) است. (ف. د.) به نقل از حاشیه^۸ (برهان) به نصیح آقای دکتر (معین). و در عربی (تجوید) به معنای نیکو کردن، سره کردن، نیک گفتن، علم بیکو تلفظ کردن حروف و کلمات قرآن کریم (ف. م. د.) ذیل (تجوید).

۲- دور نیست وجود واژه^۹ (گاه) به معنی مقام و آهنگ در ترکیب هائی مانند (سه گاه) و (چهار گاه) در موسیقی کنونی، بازمانده^{۱۰} واژه (گاه) نام سرودهای هجائی (زردشت) باشد که توأم با آهنگ خوانده می شده است و یا سرودهای مزبور به مناسبت آهنگین بودن چنین نام گرفته باشند.

۳- کتابی است به پارسی شامل دو قسمت متمایز به دوسبک مختلف از دو دوره که نویسنده^{۱۱} آن شناخته شده و فرهنگها نامی از وی نیاورده اند. ر. ک: (ف. م. د.) اعلام.

"تا پارسیان بودند سخن پیش ایشان به رود باز گفتندی به طریق خسروانی^۱"
 صاحب (قابوسنامه)^۲ ضمن گفتاری در آداب خنیاگری آورده است :
 " اول داستان خسروانی زدند و آن از بهر مجلس ملوک ساخته‌اند و بعد از
 آن طریقه‌ها به وزن گران نهاده‌اند چنان‌که بدو سرود بتوان گفتن و آنرا (راه) نام کرده
 اند و آن راهی بود که به طبع پیران و خداوندان جد نزدیک تر بود . پس این راه گران از
 بهر این قوم ساخته‌اند و آنگاه چون دیدند که خلق پیرو اهل جد نباشند گفتند ایس از
 بهر پیران طریقی نهاده‌اند و از بهر جوانان نیز طریقی بنهیم . پس بجستند و شعرها به
 وزن سبک‌تر بود ، بروی راههای سبک ساختند و خفیف نام کردند تا از پس هر راهی گران
 از این خفیف بزنند ، گفتند تا در هر نوبتی مطربی هم پیران را نصیب باشد تا آن
 گاه که ترانه گفتن پدید آمد . این ترانه را نصیب این قوم کردند تا بس موم سر
 راحت یابند و لذت ، از آن که هیچ وزنی لطیف تر از وزن ترانه نیست ، پس همواره
 یک نوع وزن و مگوی که چنین باید که گفتم ، تا همه را رسام تو بهره باشد ."^۳

حاصل آنکه تنها مبانی عروضی شعر فارسی نیست که پروهمده را به بیبودکهن
 شعر و موسیقی راهبر می‌شود ، بلکه وزن کلمات و تناسب همبستگی آنها سانه را سس
 این پیوند است و عروض در شعر تنها نیروی نمود این پیوند را سسر دار است .
 اگر چه در بخش غزل خواهیم دید که صاحب (المعجم) چگونه در ساره ارس
 ادبیات هجائی و عوامانه و ولایتی به سبب ناآشنائی سا آن دچار انسداد سده است

۱- شعر و موسیقی و ساز آواز در ادبیات فارسی ، ص ۲۲ .

۲- (عنصر المعالی کیکاووس بن اسکندر س فابوس بن و سمگیر ریاد ، قرن سجم
 هجری) . ص ۲۰ : (ف . م . ا) . اعلام .

۳- شعر و موسیقی و ساز آواز در ادبیات فارسی ، ص ۲۲ .

ولی بیان او در عین حال می تواند نمایشگر پیوند واقعی میان اشعار هجائی و موسیقی باشد. وی می نویسد:

"... چنانکه حراره‌های سخنتان که بارکت لفظ و خست معنی در بعضی پس چندان طرب در مردم پدید می آورد که بسیار قولهای بدیع و ترانه‌های لطیف پدید نیاورده‌اند"^۱ و باز در جای دیگر ضمن توصیح بحر (مشاکل) که از بحور ویژه زبان فارسی است می نویسد:

"و باعث کلی و داعیه اصلی بر نظم این وزن تغلیل و بحر (مستحدث) در سلک اوزان قدیم و بحور مشهور آن بود که کافه اهل عراق را از عالم و عامی و شریف و وصیح به انشاء و انشاد ادبیات پهلوی مشعوف یافتم و به اصفا و استماع ملحونات آن سریع دیدم، بل که هیچ لحن لطیف و تألیف شریف از طرق اقوال عربی و اغزال دری و ترانه‌های معجز و داستانهای مهیج اعطاف ایشانرا چنان در نمی جنبانید و دل و طبع ایشان را چنان در اهتزاز نمی آورد که:

لحن اورامان^۲ و سب پهلوی رخمه رود و سماع خسروی^۳

هاس سرب، برخلاف صور برخی که ادبیات شعر - به ویژه اشعار غنائی - ایران و بیود شعر فارسی را با موسیقی، زاده تاء تیر ادبیات و نسلط علم عروض بر شعر فارسی می دانند، با توجه به مدارک موجود به هیچ وجه چنین نیست

۱- شعر و موسیقی و سارو آوار در ادبیات فارسی، حاشیه ص ۱۹.

۲- او را من (اورامان) سوعی ار حواندگی و گویدگی باشد که آن خاصه فارسیان اسب و سحر آن در زبان پهلوی باشد (رها فاطم) نقل از (المعجم فی معایر اشعار العجم) ص ۱۷۳.

۳- (المعجم فی معایر اشعار العجم)، ص ۱۷۳.

زیرا شعر فارسی و ادبیات اوستایی و پهلوی و همچنین سرودهای خسروانی و منظومات محلی ایران، سالها پیش از چیرگی اعراب بر ایرانیان و تأثیر زبان و ادبیات عرب در زبان فارسی وجود داشته، به ویژه در دربار ساسانیان، هم آهنگ ساختن سروده‌های منظوم با آهنگهای موسیقی دارای دیرینگی بسیاری است. از این روداوری نادرست برخی از پژوهشگران را در این راه یا باید ناشی از گرایش تند و آمیخته به تعصب آنان به ادبیات عرب دانست، و یا برخاسته از ناآگاهی آنان به فرهنگ و ادبیات ایرانیان باستان و زبانهای کهن اوستایی و پهلوی.

این سخن نیز شایسته^۱ بازگوئی است که بی هیچ دودلی با ورود علم عروض در شعر فارسی نمود پیوند میان شعر و موسیقی در زبان دری بیش از پیش روشنائی گرفت و مایه شد تا پژوهشگرانی که از دیرینگی زبان و ادبیات ایرانیان باستان و قبل از اسلام آگاهی تمامی نداشتند، پیوند شعر فارسی را با موسیقی به وجود علم عروض و تأثیر آن منسوب نمایند، حال آن که به راستی اگر میان شعر و موسیقی همستگی استواری وجود نداشت، چنین کیفیتی در علم عروض نمی توانست وجود داشته باشد، از همین روست که "برخی برآنند که شاید بحور عروضی یادگار و نافی مانده" الحان معروفی باشد از روزگاری که شعر و موسیقی با هم پیوند داشته اند. در مورد عروض عرب هم صاحب (آغانی)^۱ از (ابوالغضیر) نقل می کند که غنای عری سیر سرفطع استوار است. "۲ به هر تقدیر پیوند راستین شعر و موسیقی در هر زبان مسلم است و این پیوند میان سروده‌های موزون هجائی، به ویژه اشعاری که سرپایه‌های علم عروض سروده شده باشد بیشتر به چشم می خورد و ویژه آن که بحور عروض نا سرحسب عادی

۱- رساله^۱ (قافیه و هنر شعر) نقل از (فن التوشیح) ص ۷۴.

۲- (ابوالفرح اصفهانی ۲۸۴-۳۵۶ ه. ق. ۰) ر. ک: (ف. م. ۰) اعلام.

و یا به سبب چگونگی تناسب آهنگ آنها با احوال گوناگون، هر یک مناسب حالی باز شناخته‌بوی کار گرفته شده‌اند، چنان‌که بحر (متقارب) متناسب با کیفیت حماسی و بحر (خفیف) که سبک‌ترین بحر عروضی است ویژه رقص و پایکوبی شناخته شده است.

برخی از پژوهشگران با روشن بینی بیشتر و با توجه به بستگی مجرد صوت و لفظ، دو موسیقی برای شعر باز شناخته‌اند.

۱- موسیقی خارجی که همان وزن عروضی است بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها.

۲- موسیقی داخلی که عبارت است از هم آهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر.

در حقیقت وزن، موسیقی خارجی شعر را ایجاد می‌کند و ایفای کلمات، موسیقی

داخل آنرا.^۱

۶

انواع شعر

همان‌گونه که ادبیات را یکی از هنرها شناخته و آن را به دو گونه منظوم (شعر) و منثور بخش کرده‌اند، برای باز شناختن گونه‌های شعر نیز، بر پایه چگونگی قالب و موضوع، انواع گوناگونی تشخیص شده است.

چنان که در پیش‌گفته شد، از آن جا که هنر شعر نیز مانند دیگر هنرها برآمدن تائیر طبیعت و روی دادهای معنوی و اجتماعی بر عواطف شاعر است، نمود واکنش‌های سراینده‌گان در برابر این گونه عوامل با چگونگی عواطف و هیجانهای آنان بستگی تمام

۱- رساله (فایه و هنر شعر) به نقل از (التقد الأدبی اصوله و مئاهجه) تالیف

(سید قطب)، ص ۶۹.

دارد و به همین سبب از دیر زمان اشعار را از نظر موضوع و چگونگی تأثیر که در شنونده یا خواننده می‌گذارد به انواع گوناگون بخش کرده‌اند.

دکتر (صورتگر) بر آنست با آنکه در رساله «پوئتیک ارسطو» در باره شعر یونانی آن زمان گفتگو شده و امروز نقایص بسیاری بر آن مترتب است باز این رساله یکی از رسالات مهمی است که اصول مندرج در آن، در تشخیص خوب و بد آثار شعرای گیتی از هر کشوری که باشند قابل اعمال است و می‌شود کارهای (هومر) یونانی، «شکسپیر» انگلیسی و (شیلر) آلمانی و «مختبی»^۲ عرب و «فردوسی»^۳ و (سعدی) ایران را

۱- William Shakespeare. شاعر بزرگ درام نویس انگلیسی. مولد در Stratford در Avon (۱۵۶۴-۱۶۱۶ م.) صاحب آثار گوناگون و سترک است. موضوع نمایشنامه‌های وی ملهم از آثار تاریخی و افسانه‌هاست. از آثار مهم وی می‌توان (اندیشه در یک شب تابستانی، رومئو ژولیت، ریشارد دوم، ریشارد سوم، تاجرو نیزی، هانری پنجم، هیا هو برای هیچ، ژول سزار، هاملت، مکبت) و غیره را نام برد. (لاروس کوچک).

۲- ابوطیب (۹۱۵-۹۶۵ م.) شاعر بزرگ عرب، مولد در محله (کنده) کرخه که هنگام بازگشت از فارس به بغداد به قتل رسید. شاعری است که در مکه طهور کرد و در آواز (سیف الدوله) و سپس (کافور) و پس از آن (عصا الدوله دلمی) را مدح گفت. مردی متکبر و دلیر و بلند نظر و دوستدار سخنی‌ها بود. اشعارش بلند و اسوار و او را دیوانی است که به اهتمام و بزه (عکبری) و (شیخ ابراهیم بارجی) مسخر شده است. ماء خود از (المنجد). نام او را (احمد بن الحسین الجعفی الکوفی) بوسه داد. ر. ک: (ف. م.).

۳- (ابولقاسم منصور) حسن فردوسی طوسی ۳۲۹ - ۴۱۱ ه. ق. ر. ک: (گنج سخن)

از روی آن سنجید.^۱

در این رساله، (ارسطو) فقط از چهار نوع ادبیات یونانی سخن می راند و آنها را از نظر قرابت تاریخی و ارتباطی که از حیث زیبایی شناسی با یکدیگر دارند به دو دسته بخش می کند:

- ۱- اشعار پهلوانی و حماسی؛^۲ که حاصل فکر تفاخر به آثار نیاکان و مجدو بزرگواری آدمی است و آثار و منظومات غم انگیز یا (تراژدی)^۳ را به وجود می آورد.
 - ۲- اشعار هجو؛ که مولود میل بشر به عیب جوئی و خرده گیری است و اشعار خنده انگیز^۴ را سبب می شود. اگرچه اشعار غم انگیز و خنده انگیز مؤخر بر آثار حماسی و هجو باید دانسته شود، ولی چندان از اصول کلی آثار حماسی و هجو به دور نیستند و اصول حماسی و (تراژدی) کم و بیش با کمی جرح و تعدیل بر آنها صادق است.
- متأسفانه باید گفت که (ارسطو) در این رساله با این که می تواند معیار قابل ملاحظه‌یی برای ابتدائی ترین مباحث فلسفی باشد و توانسته است محور بخشهای بعدی قرار گیرد، منظومه‌های غنائی (لیریک)^۵ را یکی از قلم انداخته و جزو طبقات مختلفه شعر نیاورده است، علت این مسأله آن نیست که منظومات غنائی و اصول

۱- نقل به معنی از (سخن سنجی)، ص ۵۳-۵۵

۲- Poesie épique.

۳- Tragedie.

۴- Poesie Comique.

۵- Poesie Lyrique. شعری که همراه با (لیر Lyre) یا چنگ

خواهده شود، گونه‌ئی از شعر که شاعر هیجاسها و احساسات شخصی خود را در آن می سراید، (لاروس کوچک).

مربوط به آن با بحث فلسفی (ارسطو) مطابقت و مجانست کامل نداشته است ، بلکه می توان گفت اگر (ارسطو) منظومات غنائی را در کتاب خویش وارد ساخته بود می توانست دلایل قطعی ترو شواهد زبان دار در اثبات عقاید خویش از اشعار غنائی پیدا کند . احتمال بسیار قوی این است که در نظر (ارسطو) منظومات غنائی جزو لاینفک جزای موسیقی به شمار رفته و تفکیک آنها از موسیقی دشوار بوده است . امروز نیز همین دشواری در پیش است و بسیاری از آثار غنائی تنها به مناسبت آهنگی که با آن خوانده می شوند معروفند ، چنان که بسیاری از غزلیات (سعدی) که ورد زبان عارف و عامی گشته ، آن طور در موسیقی ایرانی رخنه یافته است که می توان گفت هیچ دستگاه آوازی بدون یکی از غزلیات (سعدی) تمام نیست و بهترین غزلهای آن استاد بزرگوار بدون آنکه خواننده ای آنها را به همراه یکی از اسبابهای موسیقی بسراید ، آن لطف کامل را پیدا نمی کند .^۱

این تقسیم از نظر (ارسطو) بود ولی امروز که شعر و ادبیات جهان راه خود را باز یافته - و در حالیکه می تواند پیوند خویش را همچنان با موسیقی نگاه دارد - برای خود گونه^۲ باز شناخته بی است که از نظر موضوع و نوع تألیفی که در امراد می تواند داشته باشد به دو گونه^۳ روشن شناخته می شود .

۱- اشعار حماسی یا رزمی: که نماینده^۴ هیجانهای خشن شاعران گزیده^۵ حس

تجاعت و جوانمردی و نفاخر و میهن پرستی است ، و اشعار سرایندگانی از شمار (هومر) و (فردوسی) را می توان از آن گونه دانست .

۲- اشعار غنایی یا بزمی : که نماینده^۶ هبجانهای لطیف و

عواطف رقیق انسانی است و سروده ها و اشعار سرانندگانی ماسد :

۱ - (سخن سنجی) ص ۵۶ - ۵۸ .

”ویلن،^۱ بایرون،^۲ میلتن،^۳ لامارتین،^۴ سعدی“ رامی توان از این شمار دانست.

۱- Francis Villon. شاعر فرانسوی متولد در پاریس (۱۴۳۱- مقارن ۱۴۶۵ م.) دارای زندگی پرمجرا که به سبب شکل ویژه آثار خود اشعارش به گونه شاعران نوادسیات غنائی فرانسه جلوه کرده است. از آثارش می توان (شهادت بزرگ، شهادت کوچک یا (Lais) و (L, Epitaph de Villon.) را نام برد (لاروس بزرگ و کوچک).

۲- George Gordon Noel Baron Byron. متولد بسال ۱۷۷۸ میلادی در لندن و مقتول در ۱۹ آوریل ۱۸۲۴ در یونان. شاعر بزرگ انگلیس و صاحب منظومه های بزرگ از شمار (محبوس شیلان و شعرهای دیگر، (Manford شعر درام، (Mazeppa) یک شعر، دن ژوان (Don Juan) ماع خود از پانزده گفتار، (مجتبی مینوی) چاپ دانشگاه ۱۳۳۳.

۳- John Milton. شاعر انگلیسی متولد لندن (۱۶۰۸-۱۶۷۴ م.) وی منشی (کرامول) سردار معروف انگلیسی و هنگام مرگ او از شمار پارتیزان ها بود و در نهایت تنگدستی به نابینائی دچار شد و اثر بزرگ خود (بهشت گمشده Paradi Pérdu) را به همسر و دختران خود دیکته کرد. (لاروس کوچک).

۴- Alfonse de Lamartine. شاعر فرانسوی متولد در (ماکون Macon. ۱۷۹۰-۱۸۶۹ م.)، نحسنس اثر غنائی وی بنام (Meditations Poétiques) در ۱۸۲۰ ماهیه شهرت وسیع او شد و بین سالهای (۱۸۲۰-۱۸۳۰ م.) شاعران جوان رمانتیک وی را به استادی خود پذیرفتند. از آثار ادبی وی (Harmonios Jocelyn ۱۸۳۶ م. ۰۰ Recueils ۱۸۳۹ م. ۰۰)

بقیه^۴ باورقی در صفحه^۴ بعد

اگر چه هریک از انواع شعر به جای خویش ارزنده است ولی از آن جاکه در این رساله پیرامون (غزل) که از برجسته‌ترین گونه‌های اشعار غنائی زبان فارسی است سخن می رود نخست به بررسی کوتاهی در باره^۱ اشعار غنائی و چگونگی آن میان اقوام گوناگون، به ویژه ریشه‌های آن در زبان فارسی می پردازیم تا راه گفتار در زمینه^۲ (غزل) روشن تر گردد.

۷

اشعار غنائی

(ارسطو) می گوید. " شعر غنائی پیوسته با موسیقی آمیخته است " ^۱ و به همین دلیل معتقد است که چون لذت حاصل از اشعار غنائی با لذت موسیقی نوام است نمی توان اندازه یاب‌های دقیقی برای ارزیابی این گونه اشعار به دست داد. ^۲ البته چنان که خواهیم دید این تعبیر در گذشته‌های دور برای اشعار غنائی صادق بوده و شنونده نمی توانسته است ارزش شعر ملحون را از شعر مجرد جداگانه تشخیص کند ولی امروز در حالی که این گونه اشعار می توانند پیوند و هم گامی خود

بقیه پاورقی صفحه قبل.

رامی توان نام برد. در سال ۱۸۳۴ میلادی دارای افکار آزادخواهی شد و در ۱۸۴۸ میلادی به عضویت وزارت خارجه در آمدو آثاری مانند (Les Confidances. و ۰۱۸۴۹ و ۰۱۸۵۲ Grdziella.) را در این زمان نوشت. در اواخر زندگی تقریباً فراموش شد و در تنگدستی جان سپرد. (لاروس کوچک).

۱- شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی. ص ۸۱.

۲- منظومه‌های غنائی، ص ۷۳-۷۴.

را با موسیقی نگاه دارند ، چگونگی ویژه‌ئی نیز یافته‌اند که همراهی آن با موسیقی یکی از شرایط تعریف آن به شمار می رود .

واژه^۱ (غنائی) در زبان فارسی در مقابل واژه^۲ (لیریک . Lyrique) در زبان فرانسوی و (Lyric) در زبان انگلیسی برگزیده شده است . نام گذاری^۳ دو واژه^۴ اخیر نیز به سبب انتساب به (لیر . لاتین . Lyra) گونه‌ئی آلت موسیقی مانند (چنگ) صورت گرفته و اشعاری را که در یونان قدیم همراه با (لیر) خوانده می شده است (لیریک) می نامیدند .

این آلت از دیر زمان در ایران وجود داشته است ، حتی به نظر برخی از محققان یونانیان آلات موسیقی ، از جمله (چنگ) را از همسایگان شرقی خود گرفته‌اند .^۱ چنانکه اشارت رفت ، اشعار غنائی یا (Poesies Lyriques) به سروده‌هائی گفته می شود که به جای گفتگو از حوادث خارجی ، از هیجان‌ها و احساسات روحی سخن گوید^۲ و بیانگرواکنشهای لطیف روحانی و سرکشی‌های رقیق درونی و معنوی شاعر باشد .

این گونه اشعار همه جا گویای حالات روحانی و در حقیقت گونه‌ئی از درون‌گرایی یا (رومانسیسم)^۳ در کار شعر است که سراینده در آن به نمودن سرکشی‌های عواطف انسانی و بیان حال ، عشقها و شوریدگیهای خویش دست می زند و از این رو چنان که در مورد گونه‌های ادبیات گذشت ، این گونه اشعار از شمار (ادبیات محض) است

۱- مجله^۴ موسیقی ، دوره^۴ سوم ، شماره ۱۱ ص ۲۵-۳۲ ، مقاله^۴ آقای دکتر (مهدی

مروغ) ب نقل لغت نامه^۴ دهخدا ، ذیل (چنگ) .

۲- ما^۴ خوداز (وبستر) .

۳- Romantisme . ر . ک : مکتبهای ادبی اروپا ، گفتار درباره^۴ (رمانسیسم) .

و شاید به همین دلیل توانسته باشد بیش از اشعار حماسی که انگیزنده^۱ روح سیاهیگری و حالات برتری جوئی و تفاخر آدمی است با (موسیقی محض) ^۲ که همچنان نماینده^۳ عواطف رقیق و نازک خیالیهای انسان است بیامیزد و پیوند شعر و موسیقی را روشن تر به نماید .

راستی اینکه آدمی جز آنچه در ظاهر می نماید ، و جدا از دنیای محسوس که در آن زندگی می کند ، در درون خویش دنیایی بس سترک و ناشناخته تر دارد که همواره در روادی های بی انتهای آن سرگردان است و همین درون گرائی است که آثار هنری برجسته بی به وجود می آورد و دیگران را در برابر گوشه بی از دنیای درون هنرمند واقعی قرار می دهد .

برای بهتر نمودن کیفیت موضوع اشعار غنائی بهتر است به عقیده^۴ دانته^۵ شاعر بزرگ و ارزشمند ایتالیائی تکیه کنیم . وی در کتاب نیمه تمام خویش موسوم به (ضیافت یاکان ویویو)^۶ یا انجمن انس ، و در نامه^۷ مفصلی که به یکی از سررکان ، ایتالیا موسوم به (کان گراند اسکالا)^۸ نگاشته می گوید : "شعر باید بگونه شعار سا

۱- اصطلاح (موسیقی محض) در اینجا از این سبب آورده شد که همگان معمولاً هر گونه آهنگ موزونی را موسیقی می نامند ، خواه انگیزنده^۹ احساسات رقیق و سوارنگر خاطر باشد و خواه مانند سرودهای ملی و آهنگهای خشن روح حماسی را برانگیزد و هدف از (موسیقی محض) در اینجا گونه^{۱۰} اول آن است .

۲- (Dante Alighèri. ۱۲۶۵ - ۱۳۲۱ م) شاعر بزرگ و ارزشمند ایتالیائی و صاحب کتاب بزرگ و جهبانی (کمدی الهی La Divina Commedia) و آثار بزرگ دیگری چون (زندگی نو Vita Nuova) (صیافت Convivio) ، (سلطنت De Monarchia) ، (آهنگها Le Rime) (مقدمه^{۱۱} کمدی الهی) .

۳- عه^{۱۲} یاورفی در صفحه^{۱۳} عد

Convivio. -۳

کیفیت کلی باشد به این معنی که هر داستان منظوم بطور کلی وبدون آن که توجهی به اشخاص یا جزئیات وقایع مدرج در آن بشود، باید ذوق شاعر را مسخر کند و در دهن وی حای گیرد، و در سهاد او نماینده^۱ عقیده یا تائثرات کلی و قطعی وی نسبت به جهان حیات باشد. پس یک داستان منظوم باید نه تنها شامل جزئیات وقایع باشد، بلکه این کیفیت کلی با شعارمانند رانیز به خواننده برساند.

دکتر (صورتگر) نوشته است: "اهمیت این سخن در منظومات غنائی و اشعار عاشقانه بسیار آشکار است، زیرا عواطف و احساسات بشر در یک آن تحریک می شود و شاعر که این لحظه کوتاه را در عزلی توصیف می کند نه تنها می خواهد به شرح حال خویش در آن دم بپردازد، بلکه می خواهد یک کیفیت معنوی را که در رگ و ریشه و جاں وی جای گزین گشته و نماینده هستی و شیوه تجربیات یک عمر اوست بیان کند، و اگر زبان، توانائی بیان این کیفیت معنوی را داشته باشد، عین آن حال در خواننده نیز ایجاد خواهد گشت"^۱

به این ترتیب هنگامی که پایه و اساس اشعار غنائی بر بیابان عواطف عالییه انسانی و نگارش هیجانهای زوایای دنیای درون آدمی است و به قول دکتر (صورتگر) "این جبللی و فطری آدمی است که در هنگام شادمانی و غم یا در آن زمانی که از نمودارهای جهان آفرینش دل در برش می گشاید، برای خود زمزمه می داشته باشد این نرنگها گاه گاه قالب لفظ می گیرد و از آنها شعر غنائی به وجود

بقیه پاورقی صفحه قبل:

۴- Can Grande Della Scalla.

۱- سخن سجی، ص ۱۱۷.

می آید^۱ گوئی از زمانی که بشر به نیروی عقل شکفته ممتاز شده و به بیان احوال و عواطف برتر دنیای درون خویش احساس نیاز کرده اشعار غنائی بسشاز هرگونه شعر دیگر وجود داشته است. پس می توان گفت این گونه اشعار ویژهٔ زمان یا دوران معین یا قوم و ملت خاصی نیست و تا آن زمان که هستی و حیات وجود دارد سوازشگر روحها و ورشته پیوند جانها خواهد بود و تنها به ماسبت محیط و حواس زمان و نوع تاثرات دگرگونی خواهد پذیرفت.

برای شناخت آغاز پیدائی (اشعار غنائی) به مفهوم مدبمی و نه آن کوه که توام با موسیقی خوانده می شده است باید به گذشته های دور و بخش آمار مکتوب مانند سرودهای مذهبی (زردشت - گاهان) و (ودا) های هندوای که در بسگی آنها سه دوازده قرن پیش از میلاد مسیح میرسد و همچنین به بخشی از (مزامیر داوود) و آمار مطوم مصریان قدیم و همچنین سرودهای خسروانی در دوران ساسانیان اشاره کرد . عد از این دوران اشعار عاشقانه را در ایران بعد از اسلام و اروپای فرون وسطی ناند از شمار نخستین آثار و سراغاز اشعار غنائی در اروپا و ایران نه شمار آورد .

۸

نگاهی به گذشته های اشعار غنائی در اروپا^۲

در تاریخ ادبیات اروپا ، اررمان باستان تا اوایل قرن پاردهم ملادی می توان چهار رویداد بزرگ را اعاز دگرگونیهای بار شاختهٔ ادبی نه شمار آورد .

۱- پیدائی ادببات در یونان باستان .

۱- منظومه های غنائی ایران ، ص ۶۷ .

۲- در این گفتار ار پارهئی نعریرات آهای دکبر (رعدی آدرحسی) در دورهٔ دکبری رمان و ادبیات فارسی استفاده شده است .

۲- پیوند ادبیات یونانی با ادبیات رومی پس از چیرگی رم بر یونان .

۳- فراموش شدن ادبیات کهن یونان و رم پس از فرو افتادن امپراطوری رم

غربی و انتشار مسیحیت در اروپا .

۴- پیدائی رستاخیز ادبی اروپا یا (رنسانس) ^۱ در ایتالیا و تأثیر آن در

فرانسه و دیگر کشورهای اروپای مرکزی و غربی .

آنچه برای آشنائی با ادبیات غنائی در کشورهای اروپا در این جا مورد نیاز است

اساره کوتاه و مفیدی به آغاز پیدائی این گونه اشعار در اروپای قرون وسطی و هنگامی

است که پس از رویداد سوم ادبی-یعنی فراموش شدن ادبیات کهن یونان و رم ، بعد

از سقوط امپراطوری رم غربی و انتشار مسیحیت در اروپا- ادبیات نیز مانند دیگر

هنرها ، برای گسترش مبانی مسیحیت به کار گرفته شد و همه جا گویای اندیشه های

مذهبی بود .

در قرون وسطی نخست به اشعاری بنام (دیت) ^۲ بر می خوریم ، (دیت) از نظر

ادبی قطعه شعری خودمانی و معمولی است و به مفهوم اشعار کوتاهی بوده که موضوع

آنها را زندگی روزانه تشکیل می داده است . برخی از این اشعار مانند : " اشعار کوچک های

پاریس ^۳ ، یا فریادهای پاریس ^۴ یا دیرهای پاریس " ^۵ دارای ویژگی تمام توصیفی است

۱- Renaissance . یا تجدید حیات ادبی .

۲- (Dit) ، از نظر مفهوم دایرة المعارفی این واژه مشتق از فعل Ditier

است که در قرون وسطی به معنای (نوشتن یا ناءلیف) سوده و از نظر مفهوم عربی

همان ناءلیف است . (مآخوذ از لاروس بزرگ) .

۳- Les Dits des Rues de Paris .

۴- Des Cris de Paris .

در اواسط قرن هشتم و زمانی که شعر تعلیمی (تدریسی) و هجائی گسترش فراوانی یافت کلمه^۱ (دیت) اختلاف این نوع اشعار را بازمی نمود ولی بعدها، به ویژه در قرن چهاردهم این اشعار دارای خصوصیت اخلاقی یا مذهبی بود.^۱

این نخستین نمودهای اشعار غنائی در اروپا بود، ولی روشن است که نفوذ و چیرگی اندیشه‌های مذهبی، به ویژه تا قرن دهم میلادی اجازه نمی‌داد عواطف شاعران در اشعار غنائی بیان شود ولی از آن پس، زمانی که رفته رفته نطفه تجدید حیات ادبی اروپا در ایتالیا بسته می‌شد و شعرا و نویسندگان یکی پس از دیگری به ادبیات کهن یونان و روم و لطایف آن توجه پیدا می‌کردند، اشعار غنائی در ادبیات فروع وسطی پا گرفت، تا آن جا که در قرون دوازدهم و سیزدهم، اشعار عاشقانه که پیشتر بیان حال سراینندگان آنها بود در فرانسه وسیله^۲ شعرای دوره گردی به نام^۳ تروویرها^۲ و تروبا دورها^۳ و مانند آنان در (پرتغال و آلمان) خوانده می‌شد. این گروه که هنوز هم مانند آنان در ایران هم وجود دارند و به نام (عاشق) نامیده می‌شوند از شهری به شهری و از دهکده‌ئی به دهکده‌ئی سفر می‌کردند و اشعار خود را همراه با ساز و آواز، میان مردم و یا در کاخها و مجالس نجبا و اشراف می‌خواندند و

بقیه پاورقی صفحه قبل:

۵- Des Moustiers de Paris.

۱- در قرن پانزدهم واژه^۱ (Dicton به معنی ضرب‌المثل) یا (Blason. به معنی علم الانساب) جای (Dit) را گرفت. (ماء خود ار لاروس).

۲- Trouvièrs.

۳- Troubadeurs.

می نواختند، ولی جر در موارد استثنائی نمی توانستند احساسات و عواطف خود را در اشعار خویش به گونه‌ی بیان کنند که کلیت داشته و ارزش انسانی و همگانی آن از نظر اندیشه، برتر از حالت شخصی آن باشد.

الف- اشعار غنائی در ایتالیا

(دانتسه) در اواخر قرون وسطی در برخی از تعزل‌های خود، به ویژه اشعار عاشقانه بی‌که‌سه‌انگیزه^۱ معشوق خود دوشیزه (به آتریس)^۱ سروده بود، نخستین نمونه‌های اشعار غنائی فصیح را به دست داد. این شیوه در آن روزگاران زیاد هم استثنائی نبود، زیرا کشش همگانی به سوی رستاخیز ادبی رفته رفته آغاز پدیداری آنرا فراهم می کرد، چنانکه پس از او "پتوارک"^۲ با تغزل‌های معروف و دلکشی که به زبان ایتالیائی در مرگ معشوق خود (لور)^۳ سرود، شعر غنائی دوره^۴ (رنسانس) را بی ریزی و مکتبی به نام "پتوارکیزم"^۴ پایه‌گذاری کرد که پس از وی در سراسر اروپای غربی گسترش یافت. شگفت‌این‌که (پتوارک) بیشتر به آن بخش از اشعار غنائی خود می بالید که به زبان لاتین سروده بود^۵، ولی از نظر پژوهشگران، منظومه‌های غنائی وی به زبان ایتالیائی نواست تا سیر شگرفی در جامعه ادبی دوره^۶ (رنسانس)

۱- Beatrice.

۲- Petrark. ، ارشاعران اواخر قرون وسطای ایتالیا ۱۳۰۴-۱۳۷۴ میلادی.

۳- Laure.

۴- Petrarkisme. - مسوب به (پتوارک).

۵- یکی از ویژگی‌های ادبیات دوره^۶ (رنسانس) سبب آمدن ادبیات اروپائی از سرچرئی زبان لاس بود و ساعران این دوره که در حال نچول ادبی بودند آثار خود را گاه به زبان لاس و گاه به زبان ملی خود می سرودند.

اروپا باقی گذارد .

ب- اشعار غنائی در فرانسه

در فرانسه "رنسار"^۱ نخستین شاعر بزرگ و ملی این کشور است که برای پدید آوردن یک مکتب غنائی نوین به نام (پلیاد)^۲ به تشکیل گروهی از چند تن شعرای جوان دست زد ، وی که زبان و ادبیات یونانی را فرا گرفته بود . شیوه^۳ شاعران غنائی گذشته ، به ویژه "پندار"^۳ و "اناکرئون"^۴ یونانی را تقلید می کرد ، و از طرف دیگر از آثار (پترارک) و شاعران دوره (رنسانس) ایتالیا به ویژه "آریوست"^۵ و حتی برخی معاصران ایتالیایی خود الهام می گرفت .

گسترش و تنوع و فصاحت ، همچنین شور و شوق و آمیزش نیروی اقتباس و اتکا و استواری در آثار (رنسار) ، برتری ویژه‌ئی به این شاعر بخشیده و سبب شده است که وی در زمان خود استاد مسلم این رشته در اروپا و فرانسه شناخته شود .

شاعر مهم دیگر مکتب (پلیاد) ، "دوبله"^۶ است که به مناسبت ویژگی انارش و خاطرات حزن انگیز و وصف ماهرانه و ویرانه‌ها و ناکامی هائی که در آنها موج می زند در انگلستان مورد توجه و تقلید واقع شد . در اینجا باید از "فرانسوا مالرب"^۷ شاعر

۱- Ronsard ، ۱۵۲۴-۱۵۸۵ م .

۲- Pleiade ، (خوشه^۳ پرویی) به مسامت تعداد افرادی که در آن شرکت داشتند

۳- Pindare ، ۵۲۱-۴۲۱ ق م .

۴- Anacréone ، ۵۶۰-۴۷۴ ق م .

۵- Arioste ، ۱۴۷۴-۱۵۲۳ م .

۶- Du Belley ، ۱۵۲۵-۱۵۶۰ م .

۷- Francois Malhèrebe ، ۱۵۵۵-۱۶۲۸ م .

غنائی دیگر فرانسه نام برد، وی با این که قدرت تخیل زیادی در آثار خویش ننمود، سروده‌هایش از نظر استواری و دلکشی و محور و اوزان مزایای خاصی داشت که برای نخستین بار مایه^۶ شکل‌پذیری قواعد زبان فرانسوی ادبی، و پایه‌گذاری اصول عروضی شعر فرانسه شد و به این جهت در قرون بعد مورد احترام (کلاسیک) های فرانسوی به ویژه "بوالوا" واقع گردید.

نکته جالب این که همان گونه که ادبیات غنائی فرانسه از ایتالیا مایه گرفت، مکتب (پلیاد) فرانسه نیز بر اشعار غنائی اروپا تأثیر گذاشت و به این ترتیب فرانسه وامی را که از ایتالیا در این مورد گرفته بود باز داد.

پ- اشعار غنائی در انگلستان

همان طور که ادبیات و اشعار غنائی دوره^۶ (رنسانس) ایتالیا توانست انگیزه^۶ پیدائی اشعار غنائی فرانسه و شکفتگی ویژه^۶ آن قرار گیرد، انگلستان را نیز از تأثیر خود بی بهره نگذاشت، به ویژه تنوع اشعار غنائی در انگلستان از تأثیر آثار (پترارک) ایالیائی که قطعاتی به نام (سانت) ^۲ می ساخت و در آن از عشق و دل بستگی سخن می راند آغاز شد و هم چنان رو به شکفتگی رفت تا آن که سرانجام در اواخر قرن،

۱- Despreau Boileau. ۱۶۲۶-۱۷۱۱ م.

۲ (Sonnet) یا قطعات منظوم عشقی ارجحات فراوان با عزل ایراسی شبیه است. اول آن که تعداد مصرع‌های این مسطوما^۶ اربست تا چهارده مصرع تجاوز نمی‌کند با این تفاوت که هشت مصرع اول آن به (اکتاو. Octave) موسوم است، مصرع اول با مصرع چهارم و پنجم و هفتم و مصرع دوم با سوم و پنجم و هفتم هم فافیه است و تسن مصرع دیگری که (سست. Sestet) نام دارد در مصرع‌ها انحاد فافیه دارد. ر. ک: (تاریخ ادبیات در انگلستان)، دکر صورگر، ص ۲۴۲.

شانزدهم و اوایل قرن هفدهم میلادی تحت تأثیر این دگرگونی، همچنین تأثیر پذیری از مکتب (پلیاد) فرانسه به ویژه (دوبله) نمونه‌های بسیار برجسته ظاهر کرد که بیشتر آنها را در آثار "فیلیپ سیدنی"^۱ و ادmond اسپنسر^۲ و تاحدی در، تفزلات (شکسپیر) می‌توان یافت. علاوه بر این درام نویسان بزرگ این دوره مانند "کریستوفر مارلو"^۳ و (شکسپیر) و "بن جونسون"^۴ و همچنین رمان نویس‌هایی مانند "رابرت گرین"^۵ و توماس لاج^۶ نیز میان نمایشنامه‌ها یا داستانهای خود به آوردن اشعار غنائی بسیار دل انگیز دست می‌زدند.

به‌طور کلی می‌توان گفت که از دوره^۶ (رنسانس) به بعد اشعار غنائی در کشورهای اروپا یکی پس از دیگری رو به شکفتگی گذاشت و تا این که سرانجام افرات در سوحه به زیبایی، این اشعار را رفته رفته دچار پیچیدگی و انحطاط کرد تا وقتی که در دوره معاصر دوباره این گونه اشعار تازگی و لطافت خود را باز یافت. به هر حال تصور می‌رود آنچه توانسته است همواره در شکفتگی اشعار غنائی مؤثر باشد همه حانوجه مطعی به زیبایی و تأثیر قوی این عامل باشد زیرا زیبایی را حرهم آهنگی مناسب و موافق ذوق اکثر مردم چیز دیگری نمی‌توان دانست، حال این ریائی چه در رعاب طسعب باشد، چه در صور و اجسام، بهر تقدیر کیفیت زیبایی را به وجود می‌آورد.

۱- ۱۵۴۵-۱۵۸۶ S. Ph. Sidney.

۲- ۱۵۵۲-۱۵۹۹ Edmund Spenser.

۳- ۱۵۶۴-۱۵۹۳ Cristophèr Marlo.

۴- ۱۵۶۷-۱۶۳۷ Ben Jonson.

۵- ۱۵۶۴-۱۵۹۲ Robert Greene.

۶- ۱۵۵۹-۱۶۲۵ Tomas Lodge.

در مورد ادبیات اروپایی نیز به هر یک از آثار ادبی آن عصر که توجه شود، نکته‌ بدیع توجه همه سرایندگان شعر، کم و بیش به اصل زیبایی دیده می‌شود. گوئی طبع رنجور گویندگان قرن هفدهم که بیشتر پیرو مکتب (رمانتیک) بودند رفته رفته جمال را بیشتر درک کرد، ذوق هالطیف تر و سلامت تر شد، دقت در عالم حیات و طبیعت فزونی یافت و تناسب و اعتدال که در هر جنبنده‌ئی وجود دارد بیشتر درک گردید، حتی این تناسب و اعتدال از صورت‌های آهنگ‌ها و اجسام گذشت و به عواطف و طغیان‌ها رسید و تاءثیر طبع و احساسات را در برابر زیبایی بررسی کرد. از سوی دیگر دانش و آگاهی‌های تازه‌ئی که آدمی از جهان مادی و معنوی به دست آورد، همه را به دامان طبیعت ریخت تا به مدد آن در خویشتن و عالمی که از همه سوی وی را در برگرفته است ژرف تر فرورود و راز حیات را حل کند.

از امتزاج این عوامل، ناگزیر قالب‌هایی به وجود آمد تا بتواند اندیشه‌های نوین و انواع زیبایی را در شیوه‌های ویژه بیان کند و همین نیاز بود که مسیر ادبیات و اشعار غنائی اروپا را دگرگون ساخت و به ویژه در انگلستان مایه‌ به وجود آمدن ترانه‌های غنائی^۱ گردید.^۲

۹

اشعار غنائی در شعر عرب

غزل را که برجسته‌ترین نمونه‌های شعر غنائی است در شعر عرب فقط می‌توان از ربع چهارم قرن ششم میلادی به بعد مورد بررسی قرار داد، از این دوره، که تقریباً مقارن صدر اسلام است نیز متون دقیق و قابل استنادی در دست نیست، بلکه

۱- Lyrical Ballad.

۲- سخن سجی، ص ۱۷۲-۱۷۴.

تنها از همان مقدار ادبیات منظومی که به نام شعرای این دوره به جا مانده، می توان آگاهی‌های کافی بدست آورد.

باید دانست که تازیان پیش از اسلام به فن شعر می پرداختند و سخنانی به شیوه شعر می ساختند که بر حسب تناسب میان اجزای سخن از لحاظ حروف ساکن و متحرک قسمت‌های آن مساوی بود، و این اجزای سخن را چنان تفصیل می دادند که هر قسمت مستقلاً بر مفهوم خود دلالت می کرد و به قسمت دیگر متوجه نبود. این گونه سخنان را بیت می نامیدند، شتربانان نیز هنگام راندن شتر و همچنین جوانان در محیط خلوت و تنها سرود می خواندند و اگر با شعر توأم می شد آنرا غنای می خواندند و بیشتر اشعار آنان در بحر خفیف بود که اِرا در رِص به کار می بردند و بادف و مرمار راه می رفتند.^۱

آنچه در آن نردید نیست این است که عزل عرب دساله^۲ یکی از گونه‌های زنده و جاندار اشعار خود رو و تصنیف‌های عاشقانه^۳ شترسانان آن دیار است. با این شرح می توان گفت: این گونه نعل‌ها در اصل نوعی بدبهد کوئی بوده است و به همین سبب امروز هیچ گونه نمونه‌ای از آن در دست نیست، از سوی دیگر روس نسبت که در آن ترجمه عاملی، کی و در کحار فرن اول تا هفتم میلادی نسبت آند وجود آمده و در آغار فصبده سرائی جای گرفته است و به این برس ، حر به فرض و گمان می توان پاسخ گفت.

به نظر می رسد (سبب) در آغارمان چادر سسما اعراسی سواحی مرکزی و

۱- شعر و موسیقی و ساز و آوار در ادبیات فارسی، ص ۲۴-۷۵.

۲- اشعار عاشقانه‌ای که در مقدمه فصبده سروده می شود. در فصول بعد به گونه مشروح براموناس واره سخن خواهد رفت.

شرقی دشت اوفراتیک^۱ و وسیله آنان پدید آمده باشد. از پاره‌نی پژوهش‌های محققان عربی چنین برمی آید که (نسب) وسیله "ابن هیدام"^۲ یا "مهلهل"^۳ معروف "امرء القیس"^۴ به وجود آمده باشد. به طوری که مشاهده می شود آگاهی های مزبور وجود سنتی را در قرن سوم یا چهارم میلادی نشان می دهد و رویهم می توان گفت: به این ترتیب (نسب) که در اصل شکل آغازین غزل است در شعر عرب به شعرای بکره‌ی نسبت داده می شود. این مسأله دارای اهمیت ویژه‌ی است زیرا از نظر تاریخی می توان گفت که این مرکز با خنیا گران و مجمع شعرای خود تأثیر فراوانی در غزل صحرا به جای گذاشته است.

در دیگر مراکز مانند (مکه و طایف) که بانواحی بادیه نشین بستگی زیادی داشته‌اند نیز به یاری نشانه‌ها و قراین، پدیده‌های مشابه (نسب) را در اشعاری که در آنها از خطاب به اردوهای منفرد، توصیف نهان شدن گروهها در دامان افق، اندوه جدائی، خاطره‌هایی که از وعده‌های شیرین معشوق در دل عاشق به جای مانده و همچنین کوشش برای وصل سخن رفته است، می توان یافت.

با پیدائی دودمان شاعران حدود قرن ۶۵۰-۶۷۰ میلادی اشعار تغزل گونه جهش چشم گیری کرد و دگرگونیهای حاصل از این جهش برای آینده نیز باقی ماند.

۱- Euphratique. مربوط به فوات.

۲- Ibn-e- Hidam، ابن هیزام.

۳- برادر (كَلْبُ). .

۴- جندح، یا (سلیمان بن حارث بن عمرو کندی) مکنی به (ابو وهب) د. گ:

(۰۵۶۶ م). ر. گ: (ف. د.) .

۵- Bakrite، منسوب به (دیاربکر).

این گروه از شاعران در مدارج گوناگون به سوی سنت‌های شعر عربستان مرکزی و شرقی گرایش یافتند. شاعران (سوریه و عراق) در این زمینه در درجه دوم قرار داشتند و در این سنت‌گرائی از شاعران عراق پیروی می‌کردند، شاعران عراق نیز که در این باره موقع و مقام مهم و مشخصی را دارا بودند از پیروان سنت‌های دیرین شعر خویش به‌شمار می‌رفتند و بیشتر به مدیحه سرائی و سرودن اشعار توصیفی می‌پرداختند و زمینه‌های غزلی در شعر آنان تنها در شکلهای (نسیب) و قصیده سروده می‌شد. در (حجاز) به‌ویژه (مکه و طایف) وضع به گونه دیگری بود، برخی از عناصر اشرفی در سروده‌های خود از شرح وقایع چشم می‌پوشیدند و تنها به نقش مسائل احساسی و ذوقی می‌گرائیدند. در این دوره آوازه خوانان زن و مرد وضع مشخصی داشته در سرودن و پدید آمدن اشعار غنائی تا شیر فراوان کردند.

بررسی شعر تغزل گونه حجاز بین سالهای ۶۵۰-۶۷۰ میلادی از نظر متون شعر بادشواربهای روبرو است، زیرا از یک سو، بخش بزرگ این گونه اشعار از بین رفته، آنچه باقی مانده نیز با مستخرج از جنگ‌ها و یا از مقابله‌هایی است که پسران گذشت دیرزمانی از سرودن آنها انجام یافته است، ولی رویهم از بررسی شرایط زمانی و مکانی دوران و محلی که غزل حجاز در آنجا به وجود آمده و همچنین عواملی که مایه از بین رفتن آن شده است چنین بر می‌آید که بحث مورد توجهی از این آثار به سفارش خوانندگان و خنیاگران به وجود آمده است. از این گذشته باید گفت دشواری داوری در این باره از این روست که در نسبت این آثار به شعرای سراییده آن‌شک و تردید فراوان موجود است و نمی‌توان به این گونه سبب‌ها اسناد کرد برای مثال، کافی بوده است در عزلی، نامی یا اشاره‌ئی و یا تعبیر ویژه‌ئی آورده شده باشد تا بدون درنگ به شاعر معینی نسبت داده شود و چنانکه ملاحظه می‌نمود چون نسبت اشعار به ساعران معین معمولاً به اتکای آثار دیگر همان شاعر بوده است

نمی تواند ارزش چندانی داشته باشد، ولی چنانکه گفته شد به طور کلی و صرفنظر از نام سراینندگان این گونه اشعار و تنها با توجه به مضامین آنچه باقی مانده است می توان نوع آنها را تشخیص کرد.

مضامین شعر حجاز با اشعار عربستان مرکزی و شرقی در این دوره تفاوت‌های روشنی دارد. پیوند شعر حجاز به موسیقی تحت تأثیر عوامل محلی به گونه استواری دیده می شود و این بستگی به ویژه در اوزان اشعار شعرای صحرا محسوس است.

مرثیه سرایان حجاز نیز به سبب تأثیر سنت‌های بادیه نشینان از مکتب صحرا پیروی می کردند و در مضامین اشعار شاعران مکه و مدینه، مضامین مربوط به بادیه شیبی و مهاجرت گله داران دیده می شود. شاعر این دوران حجاز در برابر اندوه جدائی برای آرامش خویش در آنچه می سراید پناهگاهی می جوید و گاه محبوب خود را به نام دیگری می خواند، در این گونه اشعار حجاز جزئیات وقایع نقش می شود و شاعر می کوشد با بیان تأثرات و احساسات خود مناظر و شخصیت‌ها و حالات آنان را دوباره زنده کند و سنماید.

طه‌ور^۱ ابونواس^۱ در بغداد رویداد برجسته و نوینی در گسترش غزل عربی به وجود آورد. اگر چه در مورد آثاری که به وی نسبت داده شده گفتگوی بسیار است و می توان گفت تمامی اس اشعار سروده^۲ وی نیست و به شاعران دیگر نیز تعلق دارد،

۱- (حسن س هاسی بن عبدالاول بن صاج) اهل اهواز و بزرگ شده در آن.
مفیم بعداد، مکی نه (ابوعلی) و مشهور به (ابونواس) شاعر بزرگ ایرانی الاصل عرب. تولدش را در اهواز به سال (۹-۱۳۶ یا ۵-۱۴۰) و وفاتش را در بغداد بسال (۲۰۰-۱۹۵) هجری فمری بوشنه‌اند (ریحانة الأدب فی تراجم المعروفین با الکبیه او العقب) نگارش (محمد علی نبیری) معروف به مدرس.

ولی آنچه در آن تردید نیست این است که بخش مهم این اشعار که بطور قطع به او تعلق دارد دگرگونی چشم‌گیری را در چگونگی شعر عربی پدید آورده است .

این شاعرزادری ایرانی و پدیری نیمه عرب بوده است و همین اختلاط ، انعکاس مضاعفی به آثار وی بخشیده ، تا آنجا که جنبه عربی در اشعار او تنها جنبه برتر به شمار نمی آید . آثار (ابن‌واس) تنها مربوط به خود او و یا مکتب اوست . روح عطوفت و آداب دانی در آثار وی در پایه دوم اهمیت قرار دارد و تنها چشم‌گیری این حالت را در اشعاری که وی در وصف (جانان) مرموز سروده است می توان یافت . او در آثار خویش به گونه استواری بر نوعی از (اپیکوریسم)^۱ که از هیچگونه لذتی روی گردان نیست تکیه می کند ، به یک زن بخصوص توجه ندارد و در وصف او نمی سراید . بلکه همه زنان مورد نظر اویند ، در اشعار او از نوجوانان بسیاری یاد شده است که نمی توان احساس نسبت به آنان را بی نظرانه و افلاطونی دانست . اگرچه تمامی اشعاری که به نام اوست از وی نیست ولی بهر حال آنچه هست می تواند بیانگر ذوق و سلیقه و اخلاق و روحیات مردم آن روزگار بغداد باشد و به روشنی گسستگی این جامعه را از روح آداب دانی و عشق روء یائی نشان می دهد و به وضوح می نماید که شاعر می خواهد با گرایش به سوی ناتورالیسم^۲ از یک ایدالیسم^۳ که با واقعیت‌سنگی ندارد بپرهیزد .

در قرن سوم و چهارم هجری قمری اصول آداب دانی و روحیه افلاطوسی در

۱- Epicurisme ، ر. ک : (سیر حکمت در اروپا) ص ۷۰ - ۷۳ .

۲- Naturalisme هکتی که پایه آن بر اساس واقعیات موجود طبیعی

اعم از نامطلوب یا دلخواه گذاشته شده است .

۳- Idéalisme مکتبی که در آن از بیان اندیشه‌ها و حواسه‌های مطلوب سخن می رود

شعر عرب جوانه‌های نخستین خویش را می‌نماید و بزرگ می‌شود. این حالت به ویژه در جنگی دربارهٔ عشق به نام (الزهره) دیده می‌شود بی‌آنکه بتوان ویژگی‌هایی که بیانگر این امر باشد نشان داد.

در شعر (نئوکلاسیک)^۱ که از نمایندگان برجستهٔ آن می‌توان "ابوتمام^۲ و بحتری"^۳ و "متنبی" را نام برد، درک واقعی و مفهوم اصلی عشق و بازده‌هایی که از این خاستگاه برخاسته توصیف شده، ولی باید گفت که در اشعار اینان نیز جز در (نسیب) که سرآغاز قصیده است گهگاه بیان گرفتار محدودیت شده است. این حالت در حقیقت نموداری از ناعث‌تیر سنت‌های بادیه نشینی را آشکار می‌کند که با بیانی دیگر گونه و مضامینی گسرس یافته و بستی‌روشن‌تراز هبجانهای روحی و پوچی به معنای همگانی، ناپایداری عشق و درد و نارضایتی سخن می‌گوید. این گونه تغزل‌ها محدود و محبوس در قالب قرار داده‌ها و سرشار از دلسردی و ناامیدی است.

شاعران شهرستین این دوره در عراق و شرق اشعاری سروده‌اند که ویژگی روشنی دارد و بیشتر آنها خطاب به خلیفهٔ عباسی است.

در دوران جدید کوشش‌هایی در راه پدید آوردن یک رستاخیز و دگرگونی در شعر عربی مشهود است و شاعرانی با ناعث‌تیر پذیری از شیوه‌های

۱- Neo-Clasique، شیوهٔ کهنی که باروشها و اندیشه‌های نوین آمیخته شده باشد.
۲- ابن اوس. (اوس بن حارث بن قیس بن اوس پائی)، متولد (۱۹۰ هـ. ق.) در ده (جاسم) از توابع (حوران) د. گ. : (۹- ۲۲۶ یا ۲- ۱۳۱ هـ. ق.)، (ریحانة الادب).
۳- ابوعباده یا (ابوالحسن ولید بن عبید) یا (عبدالله) یا (عتبۀ بن یحیی بحتری پائی) شاعر بزرگ و درجه یک عرب، د. گ. : (۲۸۳ هـ. ق.) در حلب (منیک) ر. ک. : (ریحانة الادب).

(سمبولیسم)^۱ و (سوررآلیسم)^۲ دست به کار پدید آوردن این دگرگونی و سرودن اشعاری به این شیوه اند. تردید نیست که این کوششها در جای خود چشم گیر می نمایند ولی نمی توان پیش بینی کرد چه زمینه^۳ تازه‌ئی در تغزل عربی پدید می آورد و تا کجا و چه اندازه دنبال خواهد شد.^۳

* * *

اکنون که ادبیات غنائی را در زبان برخی از کشورهای اروپائی و به ویژه در، زبان و ادبیات عربی بررسی کردیم به پژوهش در باره^۴ ادبیات عمائی و دبیریگی آن در زبان و ادبیات ایرانی می پردازیم تا بررسی ویژه‌ترین و برجسته‌ترین گویه^۵ آن، یعنی غزل در زبان پارسی به روشنی انجام پذیرد.

۱۰

اشعار غنائی در ایران

اگر آغاز پیدائی وزمان پدید آمدن نخستین حوانه‌های شعر عمائی را در اروپای قرون وسطی، حتی قرن دهم میلادی بدانیم و دبیریگی اشعار عمائی را در

۱- Symbolisme. یا سانه‌گرائی، مکتبی که بسننر نح نام بر فلسفه^۶ (ایدالیسم) ایجاد شده و پیروان آن در انریک Subjectivisme نام گرایش به مسائل (متافیزیک) و دهی همه چیز را اردید روءئائی خوینش می نکرسد. ر.ک: (مکتبهای ادبی)، ص ۲۲۱.

۲- Surrealisme. - مکتبی که در آن بیان افکار و اسدشده، بدون نقیدبه فواین انجام می پذیرد. ر.ک: (مکتبهای ادبی) ص ۳۰۹.

۳- ما^۷ خودار. - Encyclopedie de L, Islame (Edition 2)

R. Blacher. دبل (عزل در شعر عربی).

زبان و فرهنگ عربی تا آغاز قرن هفتم میلادی به عقب ببریم ، باید گفت با توجه به مدارک و سوابق مستند و موجود ، اشعار غنائی در ایران ، به آن معیار^۱ و مفهوم که همراه با موسیقی و اوزان هجائی باشد دارای دیرپنگی بس بیشتری است .

چوپانان دیار ما از همان روزگار که گله‌های خویش را برای چرا به دامان کوهسار و فراز تله‌های برده‌اند ، بانی کوچک‌خویش نغمه‌های دلکش که گاه گاه با دوبیتی‌های بسیار ساده هم آهنگ بود می‌نواخته‌اند و نسیم آنها را در دشت و مرغزار متموج می‌ساخته و دل در بر شنوندگان می‌گشاده است . در مراسم مذهبی نیز نیاکان ما به خواندن سرود می‌پرداخته‌اند و یشت^۱‌هایی که از روزگار پیشین بر جای مانده ، هر چند با محور و اوزان عروضی امروز سازگار نیست ، حالت شعر و ترانه داشته و وقتی با موسیقی نوام می‌شده ، کیفیتی روحانی و دلپذیر پیدامی کرده است .^۲

آنچه مسلم است مفهوم واقعی شعر غنائی را در ادبیات کهن پارسی در سرودهای مذهبی "زردشت"^۳ یعنی (گاهان) می‌توان یافت . این سرودها بیشتر از مصراع‌های ۱۲- ۱۴ هجائی- که گویا مساجات‌های دل‌انگیز (زردشت) با آفریدگار خویش است- تشکیل شده است .

۱- یکی از بخش‌های پنجگانه^۴ (اوستا) ، ر.ک : (ف.م.) اعلام .

۲- (مطومه‌های عنائی در ایران) ، ص ۶۸ .

۳- پیامبراسنانی ایران . تاریخ تولد و زادگاه (زردشت) به تحقیق آشکار نیست ولی محققان ظهور او را از قراین موجود بعد از سال ۱۳۸۰ و پیش از ۴۹۰ قبل از میلاد مسیح حدس رده‌اند . برخی از ایران شناسان نیز ظهور او را بین ۱۰۰۰ تا ۶۰۰ پیش از میلاد می‌دانند . ر.ک : (عشق و عرفان و تجلی آن در شعر فارسی) ، نوشته نگارنده ، حاشیه^۴ ص ۶۲ .

پس از این بخش با گروهی از اشعار هجائی که در (تورفان)^۱ و پس از جنگ جهانی اول کشف شده است روبرو می شویم. دکتر اندریاس^۲ مستشرق پهلوی خوان آلمانی، برای نخستین بار به خواندن این آثار موفق شد و زبان این اوراق را (پهلوی پارسی یا اشکانی) تشخیص داد. متون این برگها نیز متشکل از اشعار هجائی و از جمله این شعر است.

خورشیدی روشن، اوپورماهی برازاک

روژنداد برآزند از نتواری اوی درخت

که در آن (مانی) به درخت بوراشاره کرده است.

در "تاریخ قم"^۳ نیز برخی ابیات از این گونه دیده می شود که نویسنده^۴ آن، آنها را به پیش از اسلام نسبت می دهد.

در (تاریخ سیستان) نیز سرودی از این گونه آمده است که به گفته نویسنده، از آن (گبرگان) و مربوط به (کرکوی)^۴ است. این سرود از شمار اشعار سنس هجائی

۱- پیرامون (ترکستان-کاشمر). این شهر تا ظهور چنگیز مرکز مانویان بوده است و آثار برجسته‌ئی از تمدن افتخارآمیز ایران مانند: شاپورگان که به خط و زبان پهلوی به نام (شاپور اول) تدوین شده و مهرک نامه که به خط (اوبعوری) نگاشته شده، از آنجا به دست آمده است.

۲- Dr. Andrias.

۳- مؤلف آن شایسته شد.

۴- محلی است میان (زرنگ - سانبخ سیستان) و (هراب) که آسگاه (کرکوی) که به روایت صاحب (تاریخ سیستان) ساخته (کیجسرو) و محل عبادت (گرساس) است، در آنجا قرار دارد. رک: (تاریخ ادبیات در ایران). ج ۱ ص ۱۴۷.

اواخر دورهٔ ساسانی و یا اوایل عهد اسلامی و چنین است :

فرخته ^۱ بادا روش ^۲	خننیده ^۳ آگرشسب هوش
همی برست از جوش	انوش کن می ، انوش
دوست بدآگوش ^۴	به آفرین نهاده گوش
همیشه سیکي کوش	(که) دی‌گذشت و دوش
شاهها ، خدا بگانا	به آفرین شاهي ^۵

این مقدمهٔ گواه، از این روی‌آمد تا اشاره‌ئی به وجود اشعار هجائی در ایران پیش از اسلام به‌ویژه در دوران ساسانیان شده باشد ولی گونهٔ بازساخته ادبیات غنائی و سخن‌منظوم را در ایران کهن و پیش از اسلام به گونه‌ئی که همراه بانوای موسیقی خوانده‌سود، در سرودهای حسروایی می‌توان بیزوهرت کرد، زیرا تنها نام سرودهای "باربد"^۶ و همچنین "نکیسا"^۷ که همه جا در اشعار فارسی پس از اسلام به چشم می‌آید، گواه روشنی بر وجود این گونه ادبیات غنائی در دوران ساسانیان و حتی ادامهٔ یس از آن است، زیرا شاعران دیگر نیز در روزگاران بعد از وجود و رواج این گونه سرودها گواهی داده‌اند، چنانکه (شریف مجلدی میا محلدی، گرگانی) که در اواخر قرن چهارم یا اوایل قرن پنجم^۸ می‌زیسنه، گفته‌است :

۱- افروخته . ۲- روشائی ۳- مسهور ۴- اعوش

۵- صاحب (تاریخ سیستان) می‌نویسد : "آتش این انشکده هوش (جان) (گرشاسب) است و گبران به صورت (کرکویه) به این معنی توسل می‌جویند .

۶- سوارنده و موسیقی‌دان معروف دربار (خسرو پرویز) ، برخی اصل او را از (جهرم) نوشته و گفته‌اند ، در بریط نوازی بی نظیر بوده‌است . ر.ک : (ف.م.م) اعلام .

۷- یکی از موسیقی‌دان‌های رمان (خسرو پرویز) و سرود حسروانی از اوست، (ف.م.م) اعلام

بفیه^۹ پاورقی در صفحهٔ بعد

از آن چندان نعیم این جهانی
 که ماند از آن ساسان و آل سامان
 شنای رودکی ماندست و مدحت
 نوای (باربد) ماندست و دستان^۱
 'ادوارد براون'^۲ نیز می‌نویسد:

"نمی‌توان تردید کرد که تالارها و کاخ‌های ساسانی از ساز و آواز سرایندگان
 بی بهره نبوده و بلاشبهه در دوره^۳ اسلامی نیز حداقل انعکاسی داشته‌است، زیرا
 هر اندازه عروض و قوافی در نظم جدید فارسی به سبک عربی در آمده باشد، بهره‌شی
 از اقسام شعر فارسی، از جمله رباعی و مثنوی به حکم ظواهر امر، مخصوص خود
 ایران است"^۴

"گرچه شعر فارسی از قرن دهم میلادی در خراسان رونقی به سرایافت
 معذالک افسانه‌شی هست که از وجود شعر فارسی حتی در عهد ساسانیان، حکایت
 می‌کند. از یک طرف در آثار نویسندگان معتبر قدیم دائما جزاییکه هر دو شکل از
 اصل پهلوی نقل شده چیز دیگری نمی‌توان فرض نمود، بنابراین در نظر اس‌حاجب
 افسانه^۵ مرزور فابل توحه حدی تری است"^۶

بعیة باورمی صفحهٔ فل:

۸- (تاریخ ادبیات در ایران) ، ج ۱ ، ص ۵۶۱ .

۱ (چهارمقاله^۷ عروضی) تصحیح (دکتر معین) ، چاپ سوم ، ص ۴۴ .

۲- (Edward G. Brown . ۱۸۶۲ - ۱۹۲۶ م .) حاور ساس مسهور انگلسی
 ر.ک: (ف . م .) اعلام .

۳- (تاریخ ادبی ایران از قدیم ترس روزگار تا زمان فردوسی) از (ادوارد براون)
 ترجمه و نحهده^۸ (علی باسا صالح) ، ص ۳۵ .

به خاطر داریم که در این بخش با نام سرودهای خسروانی بسیار آشنا شده‌ایم و اینک بی‌مناسبت نیست که از نظر همبستگی مستقیمی که این نام با دیرینگی ادبیات غنائی در ایران پیش از اسلام دارد، در این مورد گفتگوی بیشتری داشته باشیم. (فرهنگ معین-اعلام) ذیل نام (خسروانی) می‌نویسد:

"بوعی سرود به نثر مسجع که گویند (باربد) در مجلس (خسرو پرویز) می‌خواند، لحن سی و یکم باریدی، گوشه‌ئی در ماهور، راست پنج‌گاه، شور"
و ترکیبات دیگر مانند: (بوی خسروانی، راه خسروانی، خسروانی سرود).
معنی کجائی به گل‌بانگ رود بیاد آوران خسروانی سرود
(حافظ)

(خواجه نصیرالدین طوسی) در (معیارالاشعار)^۱ می‌نویسد:
"خسروانی لحن باشد از مصنفات باربد مطرب که آن نیز مسجع بود، مشتمل بر مدح و افریں (خسرو پرویز) و هیچ کلام منظوم در آن بکار نداشته، "سیف‌اسفرنگ"^۲
راست:

سپیده‌دم که عروسان خسروانی سار نوارند بر آهنگ خسروانی باز

تقیه پاورفی صفحه قبل:

۴- همان کتاب، ص ۳۵.

۱- نسخه چاپی، ص ۲.

۲- (سیف‌الدین اعرج) ساعر ابرائی قرن نسیم، که از دیار (اسفرنگ) - از دیده‌های سمرقند (ماوراء‌النهر) - و منسب به دربار حواری مساهیان بوده است، ر.ک:
اواخر قرن نسیم.

و بعضی لاسکوی^۱ ها و این نوا را پارسیان به مناسبت طرز خوش نوای آن حیوان (لاسکوی) خوانند، مثل آن که عربان سجع کلام را از روی سجع حمام برداشته‌اند و شاید بعضی ام آن را به سبب مشابهت، از اوزان شعر شمرند و بعضی به سبب عدم تناسب حقیقی شمرند، پس از این جهت در ااعتبار وزن باشد که اختلاف افتد."

در شعر دوره^۲ ساسانیان گونه‌های زیر متداول بوده‌است:

۱- سرود یا سرواد^۳ و یا (سرود خسروانی) : که هشت هجائی و بدون قافیه

و به قصاید بعد از اسلام شبیه بوده‌است.

سرود در آن دوران برای آفرین شاهان و به خصوص روره‌های حش در پیشگاه

آتش مقدس و در حضور موبدان خوانده می شده‌است.

"ابوهلال عسکری"^۴ در کتاب (الصناعین) سرود را به نثر مسجع نشیبه کرده،

۱- ر.ک: (ف.م.م.) اعلام. صاحب (فرهنگ جهانگیری) در لعب (لاسکوی) گوید: باسین و کاف مفتوح و او مکسورویای معروف. نام حاسوری است کوچک و حوش اوار (منوچهری) راست:

عوک نسبوره بوگوئی رندو لاسکوی از درحنی به درحنی سود و گردآن

۲- در کتاب (نعر و موسیقی و سار آواز در ادبیات فارسی)، ص ۲۲-۲۶ به اس گونه‌ها اشاره شده است.

۳- نعر-وازه (سرواده) سیر به همین معنی آمده‌است، ر.ک: (ف.م.م.) سرود حوایی همان تصنیف حوایی و به عقیده^۵ برخی کار لغوی بوده‌است، چنانکه (کسانی) گوید: بیامدم به جهان با چه گویم و چه کنم سرود گویم و سادی کم به اسعحال؟

۴- (ابوهلال حسس عبداله بن سهل) د.گ: (بس ارسال ۳۹۵ ه.ق.) به احتمال. از علمای نعر و ادب که کتاب (صاعی النظم والسر) از شمار بالمقاب بزرگ ادب. ر.ک: (ف.م.م.) اعلام.

و گوید :

سرودها عباراتی بوده دارای سجع و از جنس نثر ، سرود خسروانی یا خسروی یا کیخسروی ، نثر مسجعی سر مدح خسرو بوده است .

صاحب (تاریخ سیستان) می نویسد :

تا پارسیان بودند سخن پیش‌ایشان به‌رود باز گفتندی به طریق خسروانی .

صاحب (المعجم)^۱ چنین آورده است :

" (باربد جهرمی) که استاد بربطی بود ، بناء لحن و آغانی خویش در مجلس

(خسرو پرویز) که آن را (خسروانی) خوانند ، با آنکه سر به سر مدح و آفرین

خسرو است بر نثر نهاده^۲ شاید سرود خسروانی از ساخته‌های " ابوطاهر خسروانی"^۳

بوده ، به طوری که از لغت (گاه) در نسخه خطی کتاب (لغات الفرس اسدی طوسی)

که در کتابخانه آقای (نخجوانی تبریزی) دیده شد برمی آید ، این سرود چنین

بوده است :

شاهم برگاه برآید گاهش بر تخت زرین

تختش بر بزم برآید بزمش در نو کرد شاه

سرود آفرین موبد که در (نوروز نامه)^۴ مندرج است ، از نمونه‌های برجسته سرودهای

فدی می بشمار است .

۱- (شمس‌الدین محمد بن قیس رازی) اوایل قرن هفتم هجری .

۲- باید توجه داشت که سخنی که مقفی نباشد در نظر (شمس قیس) نثر است .

۳- (ابوطاهر طیب بن محمد) از شاعران عهد سامانی که پیش از اواخر نیمه دوم

قرن چهارم هجری قمری می زیسته است . ر. ک : (ف . م .) .

۴- کتابی است در باره جشن نوروز منسوب به (خیام) ر. ک : (ف . م .) اعلام .

۲- چکامک^۱ یا (چامه) ، نوعی از اشعار دوران ساسانی ، دوازده هجائی

و شاید نوعی شعر روستائی و عشقی و وصفی بوده است ، فردوسی گوید :

همه چامه^۲ رزم خسرو زدند همی هر زمان چامه غی نوزدند

دکتر (صورتگر) می نویسد :

" اشعار غنائی که گاهی به نام (چامه یا چکامه) و زمانی به اسم (ترانه باسرود)

از آنها در آثار دوران پیش از اسلام یاد شده سابقه بسیار طولانی دارد . چنانکه

در شاهنامه^۳ استاد طوسی سخن از این چکامه ها بسیار رفته است . مثلا در یکی از

گردشهای شبانه (بهرام گور) شاهنشاه ساسانی به طور ناشاخته به خانه^۴ (ماهار)

وارد می شود ، دختر خانه که سر ایندگی و نوازندگی می داند ، برای ساهسپاه (حامه) غی

می سراید و آن را با نوای چنگ هم آهنگ می سازد و (فردوسی) آن را حسن به

رسته^۵ نظم می آورد " .^۲

سپاسد بر باد سا ، چنگر خرامان بساں یکی نارور

در کتاب خسرو فیادان^۳ آهاس واره بر می خورم و در کتاب (در حب آسورک)^۴ بر

۱- (چامه یا حکامک) به معنی شعر و قصیده ، و (حکامه سرائی) به معنی شعر کس

و قصیده سرود آمده است . ر. ک : (ف. م.) و قول مؤلف کتاب (شعر و موسیقی)

با توضیح اینکه : (شاید نوعی شعر روستائی و عشقی و وصفی بوده است) براس

تردید را سنس می آورد که همان معنی اس واره یا قصیده به موسیقی یا اشعار غنائی

می تواند باشد ؟ تصور می رود که این نوع اشعار بیشتر به سخنان میروسی که با و تمث

را در بر دانسه و بعد ها سر در آغار فصاحت به عنوان (شعر) یا سبب و سبب ،

می آمده اطلاوی می سده است .

۲- (مطومه های غنائی) . ص ۶۸ .

نمونه‌هایی از چاه می بینیم و چنان می‌نماید که چاه‌ها خدو بیت‌های بعد از اسلام است که در بحر (هزج مسدس) سروده شده‌است.

۳- فهلویات یا پهلویات: یا اشعاری که در حدود قرون نخستین اسلامی در ایران سروده و خوانده می‌شده‌است و دور نیست که نام گذاری آن به این گونه از این روی باشد که در الحان وبزه^۱ ایرانیان مانند (اورامنی و پهلوی) این گونه ابیات به‌کار می‌رفته و (شمس قیس رازی) نیز نمونه‌هایی از آن را در کتاب خود آورده‌است.

۴- ترانه یا ترانک: که از اقسام اشعار هجائی و به گونه سه لختی و دارای شش یا هفت یا هشت هجا و دارای ضرب و گاهی نیز قافیه بوده و نام آن در دوران اسلامی به (رباعی) که با آهنگ وبزه خوانده می‌شده، داده شده‌است.

باید دانست که چگونگی سیر تکامل و همبستگی این گونه اشعار هجائی یا سرودها به اشعار فارسی که بر پایه‌های عروضی و بعد از اسلام پرداخته می‌شده‌است کاملاً روشن نیست ولی چنین می‌نماید که دیرینگی آنچه ما امروز در منظومه‌های فارسی (تصنیف) می‌نامیم با اشعار و سروده‌های هجائی آن دوران پیوستگی داشته باشد. بهر تقدیر گفتگو در بیان وجود اشعار غنائی در ایران و دیرینگی آن، به وبزه پیرامون سرودهای خسروانی بود تا سابعه غزل که خود از گونه‌های برجسته اشعار غنائی است. به آن مفهوم که حالات وصفی و عاشقانه و بزمی را همراه با سخن منظوم به‌نماید. تا اندازه‌ی

بقیه^۲ یا ورفی صفحه^۳ قبل:

۳- (خسرو کواتان و ریڈکی) کتابی است به زبان پهلوی در باره انواع گلها و طعامها و شرابها و غیره. ر.ک: (ف. م. ا) اعلام.

۴- منظومه‌ئی اسب پهلوی، متضمن مناظر، میان سر و درخت حرما و رحمان هرک بر دیگری، ر.ک: (ف. م. ا) اعلام.

روشن شود .

“گریستن سن”^۱ در تائید سرودهای خسروانی که همراه با موسیقی خوانده می شد

است می گوید :

“ دربرهان قاطع نام سی لحن که (باربد) برای (خسرو پرویز) ساخته مطرد
است ، و در (خسرو شیرین نظامی) هم بامختصر اختلافی آمده ، “ثعالبی”^۲ اختراع
خسروانات را به (باربد) نسبت داده و گوید :

در این زمان هم مطربان در بزم ملوک و سایر مردم می نوازند . در واقع کلمه
خسروانی بر یک دستان اطلاق نمی شده است . “عوفی”^۳ از نوای خسروانی نام برده
و ظاهراً مرادش همان هفت دستگاه شاهانه است که “مسعودی”^۴ ، (الطرق الملوكيه) نامده
است “^۵ این هفت راه را (مسعودی) “و این خرد اذبه”^۶ سر را اختلاف

۱- خاور شناسی مشهور دانمارکی (۱۸۷۵-۱۹۵۴ م) . ر . ک : (ف . د .) .

۲- (ابومصور عبدالملک بن محمد نیشابوری ، د . ک : (۴۲۹ ه . ق)) ادب و نوسنده
و مورخ قرن چهارم و آغاز قرن پنجم ” ر . ک : (ف . م .) اعلام .

۳- (سدیدالدین محمد بن محمد نحاری ۵۷۲-۶۳۵ ه . ق) . نوسنده و دانشمند

معروف ایرانی ، صاحب کتاب معروف (لباب الالباب) . ر . ک : (ف . م .) اعلام .

۴- (ابوالحسین علی بن حسین) . مورخ بزرگ اوایل قرن چهارم (ه . ق) . ر . ک :
(ف . م .) اعلام .

۵- (ابران در زمان ساسانیان) ، نوسنده (امروز کرمانسرا) ، ترجمه : زینب
باسمی) ، چاپ دوم ، ص ۵۰۷ .

۶- (ابوالقاسم عبدالله . د . ک : ۳۰۰ ه . ق) ، جغرافی دان اعراسی و صاحب کتاب
(المسالك و الممالک) .

فراوان و نقل‌های آشفته‌نام برده‌اند چنانکه (مسعودی) در (مروج‌الذهب)^۱ از هفت راه و (ابن خردادبه) از هشت راه یاد می‌کند.^۲

(ملک الشعراء بهار) می‌نویسد: " اشعاری بوده که برای پادشاهان و موبدان و خدا و آتشکده می سروده‌اند ، و این نوع را سرودمی نامیده‌اند و با سرود خسروانی می‌گفته‌اند^۳ استاد (جلال همائی) در تاریخ ادبیات خویش می‌نویسد : " به اتفاق مورخین و فرهنگ‌نویسان و ادبا و دانشمندان ، این لحن که گاهی از آن به (خسروی) و (کیخسروی) تعبیر می شود ، نشر مسجعی بوده است در مدح خسرو ، از مصنفات باربد که بالحسن و عیای مخصوصی خوانده می شده است . (خواجه نصیرالدین طوسی) در (اساس الاقتباس) در معنی مجازی موزون می‌نویسد :

هیئانی باشد سخن را از جهت تساوی اقوال و به حسب ظاهر شبیه به وزن ، چنان که (خسروانی) های قدیم بوده است . و صاحب (تاریخ سیستان) گوید :
تا پارسیان بودند سخن ایشان به رود باز گفتندی ، به طریق (خسروانی) ، و (ابو هلال عسکری) در (الصناعتین) می گوید :

نوعی از الحان در فارسی موجود است که الفاظ آن در قالب غیر منظومی ریخته می شود و این قبیل اشعار عبارت است از کلمات منثوری که بواسطه کشیدن الفاظ به قالب منظومی تطبیق می شوند " ^۴

۱- چاپ مصر ، مطبعه بهیه ، ج ۲ ، ص ۶-۴۵۵ .

۲- ر . ک : (مختارات من کتاب اللهو و الملاهی) از (ابن خردادبه) ، بیروت ، ۱۹۶۱

ص ۱۵ .

۳- تاریخ بطور شعر فارسی ، به کوشش (تقی بینش) ص ۱۳ .

۴- (ف . د) ، (باد - بارساد) . ص ۶-۲۸۵ .

در بیان مفهوم و چگونگی سرودهای خسروانی در دیگر فرهنگها و کتب ادبی هر کجا از (باربد) یا نوای خسروانی سخن رفته، مانند این توصیف‌ها دیده می‌شود. در کتاب (مختارات من کتاب الله و الملاه) از (ابن خردادبه) در صفحه ۱۶ قطعه‌ئی شایان توجه آمده است، می‌دانیم که (ابن خردادبه) از کسانی است که در تاریخ و موسیقی ایرانی دستی تمام داشته و خود از شاگردان "اسحق موصلی" بوده است. و حتی وی در پیشگاه خلیفه (المعتمد عباسی) به خواهنش او - پیرامون موسیقی ملل به سخن رانی پرداخته است^۲ و از این رومی توان به قدمت قطعه اطمینان بیشتری کرد.

وی در این کتاب که گویا اصل آن در دست نیست و نسخه منحصراً به فردی از برگزیده‌های آن به تازگی به طبع رسیده است، ضمن بررسی تاریخ موسیقی می‌گوید:

"..... بزرگترین موسیقی‌دان ایرانی در روزگار خسرو پور، سهلذ (باربد) بوده، وی از مردم (ری)^۳ بود که عود را از همه خوشتر می‌ساخت و با سحابی موزون برای آوازه‌گانی می‌ساخت و هرگاه حادثه ناگواری روی می‌داد آنگاه نوسندگان

۱- (اسحق موصلی از حاشی فارسی د. د. ک: ۲۳۵ ه. و. ۰) از موسیقی دانان بدنام.

درباره‌ارون الرسید، ر. ک: (ف. م. ۰) اعلام، دائرة المعارف اسلامی، دائرة المعارف آریانا

۲- ر. ک: (مروج الذهب) مسعودی، جاب مصر، ج ۲، ۶- ۴۵۵.

۳- صاحب المعجم (باربد) را (جهرمی) دانسته است. ر. ک: (المعجم) ص ۲۵۵.

۴- در این باره داسان مرک (سدیر) مسهور است و (حالد القاصی) حاضر غرب را

مطوم ساحد و داسان در بزرگنمای آنها آمده است. (ر. ک: تاریخ ادبیات جهانی جاسد:

ص ۱۷۲، جاب دوم، و تاریخ ادبیات (سراون) رحمد و حسد: (علی باساحلج، ج ۱ ص ۳۰۳.

دربار و گزارشگران اخبار از رسانیدن آن به پادشاه بیم داشتند وی را آگاه می کردند و او در آن باره آهنگی می ساخت و می خواند و می نواخت تا خشم شاه فروکش کند. از این دست آهنگها که او ساخته بود - و از آهنگهای معروف اوست در ستایش پادشاه و تهنیت وی - پنجاه آواز بود که از آن جمله است این لحن او:

عساز یارۃ قیصرو خاقان کسری ابرویز (؟)

قیصر ماه ما نذ و خاقان خورشید

"أَيُّ قَيْصَرٍ يَشْبَهُ الْقَمَرِ وَ خَاقَانَ الشَّمْسِ"

آن من خدای ابر مانند کامفاران

"أَيُّ الَّذِي هُوَ مَوْلَانِ يَشْبَهُ النِّعَمِ الْمُتَمَكِّنِ"

کخاهد ماه بوشد ، کخاهد خورشید

"أَيُّ إِذَا شَاءَ غَطَّ الْقَمَرَ وَإِذَا شَاءَ الشَّمْسُ"

چنان که مشاهده می شود جمله^۶ عربی نخست عنوان سرود است و خود سرود یک قطعه^۶ سه مصراعی است که هر مصراع آن باید از ۱۰ - ۱۱ هجا تشکیل شده باشد ،^۱ (این خرد ادبه) با آوردن این سرود که ترجمه^۶ عربی هر مصراع آن را نیز به جای خود آورده است به گونه^۶ نسبی که هر سربن نمونه^۶ شعر فارسی در آن راکه به دوران (حسرو برویز ۵۹۰ - ۶۲۷ م) منتهی می شود به دست داده است .

به این ترتیب هجائی بودن اشعار آن دوره روس می شود و این موضوع موید گفتار مذکور نویسان و ارباب فرهنگ است که با آوری کرده اند . حسروانی ها نوعی لحن

۱ - ندیپی است که چون امروز ما از حکومتی خواندن اس سرود ، آن جهان که در آن روزگار از نظر کسب کلمات و نکته ها به تدریسی می خوانده اند اطلاعی نداریم ، نمی توانیم به گونه^۶ دقیق شماره هجاهای آنرا تعیین کنیم .

بوده که (باربد) بنیاد آن را بر نثر نهاده است. وبه روشنی پیداست که چون این گونه افراد با وزن‌های عروضی خوگر شده بودند از شناخت وزن هجائی این نوع سروده‌ها در مانده و پایه اینگونه اشعار را بر نثر دانسته‌اند، ولی امروز ما به خوبی هجائی و موزون بودن آن‌ها را تشخیص می‌دهیم، برخلاف آن که پیشینیان آنها را موزون نمی‌دانسته یا آن‌ها را به داشتن یک نوع وزن مجازی نسبت می‌داده‌اند، چنان که (خواججه نصیرالدین طوسی) به سبب آشنائی به تعریف اصلی وزن، اوزان خسروایات را گونه‌ئی وزن مجازی دانسته است.^۱

اگر چه با در دست داشتن همین یک سرود نمی‌توان به طور کلی سبب به هجائی بودن تمام سرودهای آن دوران داوری کرد، ولی می‌توان در این ععبده استوار شد که به گفته آقای (همائی) شاید نوعی تناسب و الحاح و اورا عنائی خاص در شعر آن دوران بوده است.^۲

۱۱

غزل، برحسته ترین گونه شعر عنائی فارسی

با آنچه در زمینه ادبیات عنائی گفته شد مشاهده می‌نمود که ساعده اشعار عنائی در ایران— به مفهوم کلمات موزون و سرودهای هجائی و عری معنی که همراه با آهنگ با نوای موسیقی حواصه بود— سار رباد و درنگی آن سبب به سارح پیدائی این گونه ادبیات در ریان رحی افوام و ملل سبار سسر است. اگر چه همانطور که گفته شد، آثار مکوب سساری از اشعار عنائی و سرودها

۱- ر. ک: معاله آقای (مهدی احوان الب) در محله: عما، سال ۱۳، شماره دهم

ص ۴۹۹-۵۵۵

۲- (سارح ادبیات همائی) ص ۴-۱۸۴.

جز در برخی موارد در زبان پهلوی و دری و گاه در گویش‌های محلی ایران در دست نیست، ولی بیشتر قرائین و شواهد^۱ و آثاری که از سرودهای خسروانی و قول شاعران بزرگ و اشاره‌های مکرر آنان به سرودهای مزبور، به ویژه در دوره^۲ ساسانیان موجود است، گواه راستینی بوجود این گونه ادبیات در ایران کهن می‌تواند باشد.

باید توجه داشت که جز آنچه گفته شد در زمینه ادبیات و اشعار غنائی، تا صدر اسلام و از آن پس تا آغاز شعر فارسی دری، نمونه‌های دیگری از اشعار غنائی در ادبیات ایران نمی‌توان به دست داد، بلکه تجلی اشعار غنائی را به ویژه به مفهوم واقعی و تعاریفی که برای این گونه ادبیات باز گفته شد، در نخستین جلوه‌های شعر موزون و مقفای فارسی دری می‌توان جستجو کرد، زیرا چنان که خواهیم دید، حتی نخستین و ابتدائی‌ترین آثار شعر فارسی دری - که بر اساس بحور عروضی و همراه با وزن و قافیه سروده شده بود - از جلوه‌های غنائی بهره داشت و این کیفیت همراه با سیر تکامل شعر فارسی، در گونه‌های مختلف از نظر شکل به گونه^۳ مثنوی و غزل و مسقط و ترکیب بند و غیره، رفته رفته به مرحله^۴ کمال رسید، ولی در این میان تنها غزل فارسی را - با توجه به صفات بارز معنوی آن - می‌توان برجسته‌ترین نوع ادبیات عنائی ایران به شمار آورد.

۱۲

غزل در لغت

به مفاهیم غزل در فرهنگها توجه کنیم :

۱- برای مثال، منظومه (ویس و رامین) که در او اسطخرن پنجم هجری به نظم درآمده ارمس پهلوی و بانرجمه^۵ مستقیم آن به شعر فارسی سروده شده و این خود دلیل بر این است که رمیده ادبیات عنائی در ایران پیش از اسلام وجود داشته است.

(بحول نظم و نثر) دکنر (صفا) ، ص ۰۶ .

فرهنگ دهخدا، (غزل) را به نقل از برخی فرهنگ‌ها^۱ (اسم مصدر عربی) به معنی (رشتن) و (مفzول) را نعت از آن یاد کرده‌است و به نقل از ترجمه «علامه جرجانی» ص ۷۳، (ریسمان رشتن) و به نقل از (غیث اللغات)، (ریسیدن) آورده‌است.

همین فرهنگ معانی دیگر غزل را با مآخذ آن به ترتیب زیر آورده است:

※ (مصدر عربی) سخن گفتن با زنان و عشق بازی نمودن (منتهی الارب).

※ حدیث زنان و حدیث عشق ایشان کردن (آندراج).

※ محادثه با زنان (اقرب الموارد).

※ بازی کردن با محبوب، حکایت کردن از حوایی و حدیث صحبت و عشق رمان (غیث اللغات).

※ دوست دانستن، حدیث با زنان و صحبت با ایشان (تاج المصداک رسهقی).

※ سنایش کردن کسی، نای کسی (مقدمة الادب رمحسری).

※ سخنگویی باران - عشقباری (منتهی الارب).

※ گفتگوی پسران و دختران جوان و گفته‌اند به معنی عشقباری باران است (افرب الموارد).

※ سخنی که در وصف رمان و عشق اسان گفته‌اند، و در عرف شعرا، حدیث

مفرری است که بیس قدما ریاده‌ار دوارده بسب و ما حراا محصر در آن

بداسد، و با لفظ حواسد و سرودن وردن و برداس و طرح کردن و از فلم

رحسن مسعمل است (آندراج).

؛ سرواد و کلام مضموم و شعر و حامد. (ساضه الاضاه).

۱- منتهی الارب، تاج المصداک رسهقی، معاصر روسی، غیث اللغات، آندراج.

✽ کلام موزون و مقفی در معاشقه و وصف حال زنان ، شعری با مطلع و مقطع از پنج تا پانزده بیت و بیشتر در مدح و نوازش معشوقه و مغالزه با او و جز آن .

در (کشاف اصطلاحات فنون) آمده : غزل اسم مغالزه است به معنی سخن گفتن با زنان و در اصطلاح شعر عبارت است از ابیاتی چند ، متحد در وزن و قافیه ، که بیت اول آن ابیات مصرع باشد فقط ، و مشروط آن است که متجاوز از دوازده نباشد ، اگرچه بعضی شعرای سلف زیاده از دوازده هم گفته اند ، فاء ما الحان آن طریقه غیر مسلوک است و اکثر ، ابیات غزل را یازده مقرر کرده اند و هر شعری که زیاده بر آن بود ، آنرا قصیده گویند ، و در غزل غالباً ذکر محبوب ، وصف ، حال محب و صفت احوال عشق و محبت بود ، (کذافی مجمع الصنایع) ، و غزل را تشبیب نیز گویند ، (کذافی مجمع الصنایع) ، و صاحب مجمع الصنایع ، تشبیب را از انواع غزل شمرده است .

صاحب (مرآت الخیال) گوید : ذکر نخلص در غزل از زمان سعدی لازم شده است (المسجد) ذیل غزل می نویسد :

غزل - غَزْلًا بِالنِّسَاءِ : حَادِثُهُنَّ ، عَازِلُ الْمَرَاءِ حَادِثَهَا وَرَاوِدَهَا^۱

الْغَزْلُ (مص) : اَللَّهُوَمَعَ النِّسَاءِ . الْعَزْلُ : اَلْمُبْتَزَلُ بِالنِّسَاءِ .^۲

(فرهنگ معین) در معانی غزل می نویسد :

✽ عربی ، (مصدر لارم) : سخن گفتن با زنان ، عشقبازی کردن .

✽ حکایت کردن از جوانی و حدیث صحبت و عشق زسان .

✽ (اسم مصدر) : سخنگوئی با زنان ، عشقبازی .

۱- با زنان گفتگو و همسپیی کرد .

۲- به گونهٔ مصدر : به معنی باری با زنان و (العزل) کسی که با زنان صحبت و بازی می کند

✽ (در ادبیات) : شعری مرکب از چند بیت (معمولاً بین ۷ تا ۱۲ بیت) که وزن آنها مساوی و مصراع اول با آخر ابیات مقفی باشد ، و موضوع آن وصف معشوق و می و مغالزه است .

✽ (در موسیقی) : یک قسمت از چهار قسمت نوبت مرتب ، یعنی تالیف کامل است و آن چهار قسمت عبارتند از ، قول ، غزل ، ترانه ، فروداشت .

تا مطربان ز شوق منت آگهی دهند قول و غزل به ساز و نوای فرستمت

(حافظ)

جالب اینکه در فرهنگ معین در بیشتر موارد ترکیبهایی مانند : (غزل پرداز ، غزلخوان ، غزلسرای ، غزلسرائی ، غزلگوی) جز معانی دیگری که به جزء اصلی کلمه مرکب یعنی (غزل) داده شده معانی دیگری مانند : (مطرب ، در غزل پرداز و غزلخوان و غزلسرای) و (مطربی ، در غزلسرائی و غزلگوئی) داده شده است که دلیل دیگری به ارتباط ادبیات غنائی به ویژه موع عزل ، با موسیقی است چنانکه اشاره شاعر ارجمند (حافظ) نیز در بیت :

غزلیات عرفانی است سرود حافظ که سنید این ره دلسوره فریاد کرد

سبز گواه همین معنی و منظور از (عراق) راهی است در موسیقی ، به اس سربس با توجه به معانی و ماهیمی که صاحبان فرهنگ های کوناگون برای عرل آورده اند یک رمینه کلی از مفهوم عرل که عبارت از بیان حال عشق و وصف معشوق و احوال حواسی وهم شنیدی در برم باربان و مومن عسفاری و گاه پیوسد ساوای موسفی است بدست می آید .

۱۳

تعاریف غزل

بیسار آعارگمگودر اس مورد نایسنه است باد آوری سود که آحد در اس

روزگار به مناسبت دگرگونی ارزش‌ها و پیشرفت علوم ادبی و تغییر بینش و ارزیابی مسائل، پایه و اساس داوری است با معیارها و داوری گذشتگان که در روزگاران پیشین می‌زیسته‌اند تفاوت فاحش دارد ولی آنجا که برای بررسی هر موضوع به نظر داشتن به داوریها و معیارهای گذشته - که برخی از آنها هنوز همچنان وجود داشته و قابل پذیرشند - نیاز هست، از این رو به بررسی تعاریفی که از پیشینیان در مورد (غزل) موجود است مبادرت می‌شود:

(فرهنگ اسلامی)^۱ ذیل غزل تعریف این گونه شعر را از نوشته^۲ (گارسن دو

تاسی G. de Tassy) چنین می‌آورد:

غزل: شعر کوتاهی است بیش از چهار و کمتر از پانزده بیت که در مصراع اول هم قافیه‌است و این قافیه در مصراع چهارم و ششم و تا آخر ادامه دارد و در پایان آن معمولا شاعر نام خود را می‌آورد که تخلص نامیده می‌شود.

مضمون شعر معمولا (عشقی - تغزلی) است ولی مضامین دیگری از گونه^۳ شراب، بهار، سرنوشت و غیره نیز در آن وارد می‌شود. شکل شعر باید بسیار ممتاز باشد و ویژگی‌ها رطرزبان نباید کلمات خشن و ناخوش‌آهنگ در آن به‌کار برده شود، غزل نوع شعری است که مورد علاقه بسیار زبان‌های پارسی و همدو و ترکی است.

صاحب (المعجم) در این مورد می‌نویسد:

"... و عرل در اصل لعنت، حدیث زنان و وصف عشق بازی با ایشان و تهالک درد و سوسنی ایشان است، و معازلت و عسقباری و ملاعبت است با رنان، و گویند (رَجُلٌ عَزَلٌ)، یعنی مردی که مسکله باشد به صورتی که موافق طبع رنان باشد و میل ایشان

۱- Encyclopedie de L, Islam.

۲- (المعجم فی معائب اسفار العجم)، ص ۴۱۵ - ۴۱۶.

بدو بیشتر بود به سبب شمایل شیرین و حرکات ظریفانه و سخنان مستعذب، و بعضی اهل معنی فرق نهاده اند میان نسیب و غزل و گفته اند معنی نسیب، ذکر شاعر است خَلْق و خلق معشوق را و تصرف احوال عشق ایشان در وی، و غزل دوستی زنان است و میل و هوای دل برایشان و به افعال و اقوال ایشان و از اینجاست که گویند چون سگ در صید به آهو رسد و آهو بی چاره گردد بانگکی ضعیف بکند از ترس جان، سگ را رقتی پیدا شود و از وی باز ایستد و به چیزی دیگر مشغول شود، گویند، (غَزْلُ الْكَلْبِ) ، و همانا آهورا غزال از این جانام نهاده اند که این مغالزت را شایسته است و بیشتر شعرای مفلح، ذکر جمال معشوق و وصف احوال عشق و تصابی^۱ را غزل خوانند، و اغزالی که مقدمه مدحی یا شرح حالی دیگر باشد، آن را (سبب) گویند و به حکم آنکه مقصود از غزل تزویج خاطر و خوش آمد نفس است باید که سنای آن بروزی خوش مطبوع و الفاظی عذب سلیس و معانی رایق^۲ مرونق^۳ نبهد و در نظم آن از کلمات مستکره و سخنان خشن محرز باشند چنان که عمادی^۴ گوید:

دل و جانم به عشق تو سمرند	همه عالم بدین حدیث درند
زلف و روی و لب و بنامیزد ^۴	همه از یکدیگر شکر مفرسند
تو نه ای بار، لیک درغم تو	که جز از مرعرار جان سپرد
خورش طوطیان شکر باشد	طوطیان لب نو خود شکرند

۱- کودکی کردن، اعمال کودگانه کردن، عشق ورزیدن. (ف. م. ۰).

۲- صاف، خوش آیند ر. ک: (ف. م. ۰).

۳- (عمادی شهریاری) شاعر قرن ششم. د. گ: (۵۸۲ ه. و. ۰)، ر. ک:

(ف. م. ۰) اعلام.

۴- به نام ایزد.

دل من گشت حلقه‌یی که درو جان فروشند و عشوہ^۶ توخرند
 عاشقان را چه روی باتو، جز آنک لب بدوزند و در تو می نگرند
 نبرند از غم توجان یک بار هوسی می پزند و می گذرند^۱
 استاد (جلال همایی) در کتاب (صناعات ادبی) خود^۲ می نویسد:

"غزل در اصطلاح شعرای فارسی اشعار است بر یک وزن و قافیت، با مطلع مصرع که حد معمول متوسط ما بین پنج بیت تا دوازده بیت باشد، گاهی بیشتر از آن تا حدود پانزده و شانزده بیت، و به ندرت تا نوزده بیت نیز گفته‌اند، اما از پنج بیت کمتر، چون سه چهار بیت باشد می توان آنرا غزل نا تمام گفت و کم‌تر از سه بیت را به نام غزل نشاید نامید"^۳

"کلمه 'غزل در اصل لغت به معنی عشقبازی و حدیث عشق و عاشقی کردن است. و چون این نوع شعر بیشتر مشتمل بر سخنان عاشقانه است آن را غزل نامیده‌اند. ولیکن در غزلسرائی، حدیث مغالزه شرط نیست، بلکه ممکن است متضمن مضامین اخلاقی و دقایق حکمت و معرفت باشد و از این نوع غزل‌های حکیمانه و عارفانه نیز بسیار داریم که نمونه^۴ آن را نقل خواهیم کرد."

"فروق میان غزل با تغزل قصیده آنست که ابیات تغزل باید همه مربوط به

۲- ص ۱۹۳.

۳- چنانکه خواهیم دید به عقیده نگارنده اطلاق نام غزل با معانی و تعاریفی که برای آن شد صرفاً با توجه به شکل ظاهری و تعداد ابیات کافی نیست و شکل ظاهری در غزل باز شاسحه^۵ امروز سها یکی از شروط لازم می تواند باشد نه شرط کافی، بلکه نوحه به مفهوم و معنی برای نام گذاری مبنا و پایه^۶ معتبرتری می تواند باشد.

یک موضوع و یک مطلب باشد، اما در غزل تنوع مطالب ممکن است، چندان که آن را شرط غزل دانسته‌اند، غزل هر قدر لطیف تر و پرسوز و حال‌تر، باشد مطبوع تر و گیرنده تر است، و همان اندازه که در قصیده فخامت و جزالت مطلوبست، در الفاظ و معانی غزل باید رقت و لطافت به کار برد و از کلمات وحشی و تعبیرات خشن و ناهموار سخت احتراز کرد."

در اینجا برای آنکه بیشتر به مفهوم و کیفیت معنوی غزل توجه شود بی مناسبت نیست به غزل شیوایی از "ابن الوردی"^۱ لغت دان و فقیه و ادیب شاعر عرب و ترجمه آن اشاره شود که سروده است:

أَعْتَزَلُ ذِكْرَ الْأَغَانِي وَالْغَزَلِ وَقُلِّ الْفَصْلُ وَجَانِبٌ مِّنْ هَزَلٍ

"از ساز و آواز و عشق‌بازی بازمان کناره گیر— سخن قاطع بگوی و از کسی که بیهوده گویی کند بپرهیز."

وَدَعِ الذِّكْرَ لِأَيَّامِ الصَّبَا فَأَيَّامِ الصَّبَا نَجْمٌ أَفْضَلُ

"یاد روزگار جوانی را رها کن— چه روزگار جوانی ستاره‌ئی بود که افول کرد."

وَأَتْرَكَ الْغَادَةَ لِأَتَحْفَلُ بِهَا تُمْسٍ فِي عِزِّ رَمْعٍ وَتُجَلُّ

"زیبایان را ترک گوی و به ایشان مشغول مباش— در این صورت در عز بلند پایه می روی و جلیل می شوی."

وَأَفْتَكِرْ فِي مُنْتَهَى حُسْنِ الذِّي أَنْتَ تَهْوَاهُ ، تَجِدُ أَمْرًا حَلَّلُ

"ببیندیش در فرجام و نهایت زیبایی کسی که دوستش داری، درمی بایی امری بس خطیر است."

۱— (زین الدین ابو حفص عمر بن ابی الفوارس محمد الوردی الفرنسی). مولد در (۶۸۹

ه.ق. ۰) در (معرفة النعمان)، د. گ. : (۲۷ ذیحجه ۶۷۴ ه.ق. ۰) در حلب.

وَأَهْجَرَ الْخَمْرَةَ أَنْ كُنْتَ فَتًى كَيْفَ يَسْعَى فِي جُنُونٍ مَنْ عَقْلُ

"از باده دوری‌گزین اگر جوانمردی - چگونه کسی که عاقل است در جنون و دیوانگی
می‌کوشد؟".

بخش سوم

پژوهشی در نخستین نشانه های زبان و شعر پارسی دری

در بخش گذشته پیرامون اشعار غنائی، به ویژه در ایران باستان سخن گفتیم و اشاره کردیم که غزل از برجسته ترین گونه های باز شناخته اشعار غنائی پارسی دری است. اینک که سیر دگرگونی و تکامل این نوع شعر مورد گفتگو و پژوهش است سرای آعار، اشاره بی به دیرینگی پیدایی زبان و شعر پارسی دری در این زمینه می ماسست نیست.

با آنچه در مقدمه بخش نخست از تأثیر طبیعت و عوامل مربوط به آن - که هسته درونی و انگیزنده اندیشه انساها و سراجام پدید آمدن انواع هنرها به ویژه شعر است - گفته شد، بطور کلی روشن می شود که شاید بتوان سافه دقیقی و راستینی - جز آثار نوشته بی که از گذشته های دور بر جای مانده است - برای تارح آعار شعر در زبان های گوناگون افوام و ملل جهان یافت، زیرا اندیشه های آدمی در باره خودش و طبیعت - که شکل شعرهای ساده و ابتدایی دارد - هیچگاه از وی

قابل انتزاع نیست و نمی توان تصور کرد که زندگی انسان بدون شعر امکان پذیر بوده باشد، از این روست که بی هیچ گمان کوشش‌هایی که در راه یافتن نخستین شعر در هر زبان - صورت گیر دبه سامان و انجام نخواهد رسید زیرا سرگذشت شعر به این ترتیب به دوران‌های تاریک و ناشناخته‌یی خواهد کشید که از گزارش‌های تاریخ به دور است و افسانه‌هایی مانند داستان (آدم) که شعری در مرثیهٔ پسرش "هابیل"^۱ سرود و مورخان اسلامی و تذکره نویسان ایرانی نیز در کتابهای خود یاد کرده‌اند^۲ نیز چون بسیاری دیگر از افسانه‌ها، برنهاد یک تخیل شاعرانه پایه‌گذاری شده و خود رنگ شعر دارد. در مورد نخستین شعر پارسی نیز همین سرگشتگی وجود دارد و راستی آست که دیرینگی شعر ایرانی - آنهم به شعر موزون و مقفای دری - با توجه به آثار موجود هماگونه که گفته شد به زمان زردشت و سرودهای مذهبی ایران باستان می کشد و آن پس نمونه‌ها و منطومه‌های دیگری نیز به زبان‌های پهلوی و اشکانی و ساسانی در دست است که جای گفتگو پیرامون آن نیست و سخن در اینجا سرآغاز زبان و شعر پارسی دری و نخستین نشانه‌های آن است .

در مورد نخستین آثار شعر به زبان دری نیز باز همچنان سرگشتگی باقی است و پژوهشگران و دانشمندان در این باره سخن‌ها گفته‌اند و هر یک نام کسانی را با دودلی، به عنوان نخستین شاعر پارسی‌گوی یاد کرده‌اند ولی هیچ یک از آنها نمی تواند با دلیل استوار و پایه‌یی راستین، سرآغاز شعر پارسی دری و سرایندهٔ این گونه

۱- دومین پسر (آدم) که به دست برادرش (قابیل) کشته شد. ر. ک: سفر پیدایش، (ف. د.) اعلام.

۲- از جمله رجوع شود به: (لباب‌الالباب) از (محمد عوفی) به کوشش (سعید نعیمی)

شعر را به دست دهد، زیرا اینان بدون توجه به اینکه هیچ هنر یا هیچ‌زبانی یک‌باره بدون سابقه‌پدید نمی‌آید، برآنند که شعر در پی پس از یورش‌نازیان به‌وجود آمده و پیش‌از آن در آمدی نداشته‌است و از روی همین اندیشه به‌استناد اشعاری پراکنده که در عهد اسلامی و یا قرون نخستین آن سروده شده و حتی در درستی انتساب آنها نیز دودلی است سرایندگانی چون "محمد بن وصیف اسگری و بسام کورد" و برخی دیگر را^۳ پیش‌آهنگان سرودن شعر فارسی دری دانسته‌اند و اگر خواهیم بررسی را به همین مقدار بسنده کنیم، چون اثربا آثار دیگری در دست نیست ناگزیر باید یکی از همین نمونه‌ها را که پس از اسلام سروده شده‌است بپذیریم، ولی آنچه مسلم است با توجه به اینکه زبان و شعر هیچ‌گاه ناگهان پدید نمی‌آید، داوری درست در این باره میسر نیست. آخرین تحقیقی که درباره شعر در پی پس از اسلام شده نوشته دکتر (عبدالحسین زرین‌کوب) است که سرود مردم بخارا درباره عشق‌بازی‌های (سعید بن عثمان) سردار نازی، و خاتون بخارا را که مؤلف (تاریخ بخارا) از آن یاد کرده ولی اصل سرود

۱- دبیر رسایل (یعقوب لیث صفاری) که به قول صاحب (تذکره دولت‌شاه) نخستین شعر خود را به فارسی، در شعری که به زبان عربی در مدح (ماء موم) حلیفه‌عماسی سروده بود آورده‌است و به قول صاحب (تاریخ سیستان) نخستین شاعر پارسی‌گوی بوده‌است که به نظر می‌رسد اولین شعر خود را به زبان فارسی بعد از سال (۲۵۱ ه.ق.) سروده باشد. ر.ک: (تاریخ ادبیات در ایران) ج ۱ ص ۱۶۵-۱۸۲.

۲- صاحب (تاریخ سیستان) وی را پیرو (محمد بن وصیف) و معاصر (یعقوب لیث صفاری) وار پیش‌آهنگان سرایندگان نخستین شعر فارسی یاد کرده‌است.

۳- ر.ک: (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۱، ص ۱۶۵-۱۸۲. در این باره، همچس رجوع شود به (عشق و عرفان و نجلی آن در شعر فارسی) از (نگارنده)، حاشیه ص ۱۸۳.

آن را نیاورده است ، در کتابی به نام (أَسْمَاءُ الْمُعْتَابِلِينَ مِنَ الْأَشْرَافِ فِي الْجَاهِلِيَّةِ وَالْإِسْلَامِ)^۱ که چندی قبل در قاهره به چاپ رسیده ، یافته و اندکی از آن سرود را به شرح زیر آورده است:^۲

کور خمیر آمده خاتون دروغ کنده؟

به این ترتیب چون سرود مردم بخارا وسیله نویسنده کتاب (من الاشراف فی الجاهلیة والسلام) به روایت آمده و امکان این هست که وی نیز این سرود را از زمانهای پیشین نقل کرده باشد و نویسنده نیز در تاریخ ۲۴۵ و پیش از ۲۵۱ هجری قمری - که تاریخ سروده شدن نخستین شعر پارسی وسیله (محمد بن وصیف سگری) یاد شده - به این روایت دست زده است ، بی هیچ دودلی بعد از سرودی که ار باربد - در تنهیت خسرو پرویز - یاد شد^۳ این سرود را می توان نمونه کهنه ترین سرود فارسی دری مربوط به بعد از اسلام دانست که به ما رسیده است . ولی با این وصف هوزنمی توانیم شعر دری را پدیدیهی که پس از اسلام به وجود آمده باشد بدانیم . دکتر (شفیع کدکنی) در تحقیق ممتعی که در این زمینه کرده و اشاره به

آن در این گفتار مناسب است می نویسد :^۴

" اگر در گذشته بعضی می پنداشتند که زبان دری دنباله پهلوی ساسانی است و تصور می کردند که از آمیزش زبان پهلوی و تازی به وجود آمده است^۵ ، امروز

۱- تاء لیف (ابوجعفر محمد بن حبیب بغدادی . د.گ : ۲۴۵ ه.ق .)

۲- ر.ک : مجله یغما ، سال ۱۱ ، شماره ۶ ، ص ۷ ، ۲۸۹ ، مقاله سرود اهل بخارا (کهنه ترین نمونه شعر فارسی) .

۳- ر.ک : ص ۷۷ همین کتاب .

۴- انتشارات آرش . (دفتری در شعر ، قصه ، نمایشنامه و روایت) ، ص ۲۴ .

۵- ر.ک : (تاریخ ادبیات آقای دکتر شفق) ، چاپ سوم ۱۳۱۶ ، ص ۲۴ .

ثابت شده، و قرائن استوار تاریخی و زبان‌شناسی برای موضوع تصریح دارند که زبان دری زبان تازه‌یی نیست بلکه پیشینه‌یی کهن دارد که در عرض زبان پهلوی است و لهجه‌یی مشترک بوده که در مشرق ایران و در بارشاهان بدان سخن می‌گفته‌اند و در این باره از قدیم‌ترین روزگار مورخین اسلامی مانند^۱ «ابن مقفع»^۱ به نقل «ابن الندیم»^۲ در (التَّنْبِيْهِ عَلٰی حُدُوْثِ التَّصْحِيْفِ) و «یاقوت حموی»^۳ در (مُعْجَمُ الْبُلْدَانِ) - اشاراتی داشته‌اند^۴ و زبانی رایج و لهجه‌های عمومی و ادبی بوده‌است که در دوره^۵ ساسانی و اوایل اسلام، در ایران شیوع داشته‌است^۵ و گذشته از شواهد تاریخی، از نظر اصول زبان‌شناسی و غوررسی در تاریخ شعر فارسی بعد از حمله^۶ عرب این موضوع به‌خوبی روشن می‌شود و وجود آثار فصیح و استواری از شاعران و نویسندگانی چون (رودکی) و (بلعمی) نشان می‌دهد که زبان دری، زبانی رایج و پخته و کامل بوده است تا توانسته‌است در فاصله^۶ کمتر از دو قرن آن چنان تکامل پیدا کند^۶

- ۱- (عبداله، روزبه، مغتول در ۱۴۲ یا ۱۴۳ یا ۱۴۴ ه.ق.) ر.ک: (ف.م.و).
- ۲- (محمد بن اسحاق الندیم و راف، معروف به ابن الندیم) د.ک: (۳۷۸ ه.ق.) مؤلف کتاب مشهور (العهرست) ر.ک: (ف.م.و) اعلام.
- ۳- (سهب الدس ابو عبد الله یاقوت س عبد الله حموی معدادی، ۵۳۹-۶۲۶ ه.ق.) و صاحب کتابهای: (مَشَارِفُ التَّجَارِبِ، مُعْجَمُ الْبُلْدَانِ، مُعْجَمُ الْاَیْمَانِ) ر.ک: (ف.م.و) اعلام.
- ۴- (تاریخ ادبیات در ایران) ح ۱ چاپ دوم، ص ۱۵۴.
- ۵- مقدمه^۶ (گنج سخن) ح ۱، ص ۹.
- ۶- به ظاهر چهار قرن می‌ماند ولی می‌دانیم که استعمال ایران و حدود حاکم ریان فارسی از اوایل قرن سوم است.

و نیز عباراتی که از شاهنشاهان ساسانی به زبان دری در کتب عربی، مانند: (الْمَحَاسِنُ وَ الْأَضْدَاد) ^۱، "جا حظ" ذکر کرده اند خود گواه این بحث است "

با این دلایل استوار نمی توانیم شعر موجود در این زبان را به حدودی مربوط به پس از حمله^۲ عرب منحصر کنیم، زیرا وقتی زبانی رایج بود، بی هیچ گمان شعر هم در آن خواهد بود و اگر نمونه بی از آن به ما نرسیده باشد دلیل آن نخواهد بود که شعر نداشته است.

مادر کتب مورخین اسلامی، مانند (الْتَنْبِيْهَ وَ الْاِشْرَاف) ^۳ از "مسعودی" و (الْتَفْصِيْلُ بَيْنَ بِلَافْتِي الْعَرَبِ وَ الْعَجَم) از "ابو هلال عسکری" می خوانیم که ایرانیان شعرهای فراوانی در دوره^۴ ساسانی داشته اند^۴، اما در باره^۵ اینکه این شعرها، چه اندازه به زبان دری و چه میزان آن به زبان پهلوی بوده است؟ گاهی درستی در دست نداریم، از مورخین قدیم کسی در این باره سخن نگفته است. تنها جاودان یاد استاد^۶ "ملک الشعراء بهار"^۵، در مقالات (شعر در ایران) که در مجله^۷ مهرنوشته

۱- مقدمه^۶ (برهان قاطع) چاپ دکتر (معین) ص ۲۵-۳۱ و نیز مقاله^۷ ایشان در مجله^۷ (ایران آباد) سال اول، شماره^۷ ۷.

۲- (عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة^۶ کنانی بصری)، مکتبی به ابو عثمان ۱۶۰- ۲۲۵ هـ.ق. (۰. ر. ک: (ف. م. ۰).

۳- به تصحیح (عبدالله اسمعیل الصّاوی)، چاپ قاهره ۱۹۳۸، ص ۴۵-۴۶.

۴- ر. ک: درباره^۶ قول (ابو هلال) به تاریخ ادبیات آقای (همایی) ص ۱۸۰، چاپ دوم، تهران.

۵- (محمد تقی بن ملک الشعراء^۶ محمد کاظم صبوری ۱۲۶۶-۱۳۳۰ هـ.ش) شاعر و نویسنده و محقق و سیاستمدار معروف. ر. ک: (ف. م. ۰) اعلام.

است درباره آثاری که در (تورفان) از میان شنها و ریگها و خرابه‌های آنجا پیدا شده ، معتقد است که آن آثار به زبان دری است ، زیرا با لهجه پهلوی تفاوت‌های زیادی دارد چون بعضی لغات آن در زبان دری موجود است و در پهلوی نیست^۱ باید دری به شمار رود ، اما دکتر (صفا) این آثار را در دو لهجه پهلوی اشکانی (شمالی) و پهلوی ساسانی (جنوبی) می داند^۲ و هنوز به درستی در این باره تحقیق نشده و به احتمال قوی باید به زبان پهلوی باشد . جز این اشاره (بهار) جای دیگر ندیده‌ام که از دوره ساسانی به شعر دری لهجه دری اشارت رفته باشد . البته این در صورتی است که شعر " بهرام گوز " را و آنچه به " های چهارآزاد " و امثال آن نسبت داده‌اند مورد تردید قرار دهیم ، چنانکه از ظاهر امر نیز پیداست و نیازی به گفتگوهای دراز دامن نیست .

شعری که به (بهرام) نسبت داده‌اند ، در گذشته آنرا دری می شمرده‌اند و با تغییر شکل‌هایی که در آن ایجاد کرده بودند به صورت یک شعر عروضی درآمده بود ، اما اگر تصریح (ابن خردادبه) در کتاب (المسالك و الممالک) نبود می توانستیم اساس آنرا بر ساخته ذهن تذکره نویسان یا مردمان قصه پرداز بدانیم ولی با تصریح او باید اذعان کنیم که شعری بوده است به همان صورت .

منم شیر شلنبه و منسم بیریله^۳

که او نقل کرده است ، اما اکثر محققان ، این شعر را به زبان دری نمی دانند و یک اثر

۱- (شعر در ایران) از (ملک الشعراء بهار) گردآورنده (عبدالحمید شاعی) ص ۱۵ .

۲- ر. ک : (گنج سخن) ج ۱ ص ۲۴ مقدمه .

۳- (المسالك و الممالک) ، ص ۱۱۸ ، مطبعه (سرسل) لندن ،

هفت هجایی پهلوی می شمارند^۱. (سرود کرکوی) را نیز اگرچه در اصالت آن شکی نیست اما نامی توان شعر دری به شمار آورد. اگر چه بهار آنرا یک شعر دری می دانند^۲ اما درباره تاریخ سروده شدن آن تردید هست که از چه روزگاری است. بیشتر حدس زده می شود که به دوره بی پس از حمله عرب مربوط باشد و در این صورت باز هم به فرض که آن را به زبان دری بدانیم، قدیم ترین شعر دری نخواهد بود و باید در یافتن نمونه های دیگر کوشید.

چنانکه پیش تر نیز یاد کردیم، شعرهایی از (های چهره آزاو و کیخسرو و اردشیر بابکان)، در (تاریخ قم) و (مجله التواریخ و القصص)^۳ آمده، که هرگز بر آنها اعتماد نیست و باید دید که اگر شعری به زبان دری، در آن روزگار وجود داشته چرا مورخان و تذکره نویسان نقل نکرده اند."

باتوجه به آنچه در این زمینه یاد شد، می توان دریافت که زبان پارسی دری در دوره ساسانیان گویش کامل و مستقل و دارای آثار منظوم بوده که در کنار زبان پهلوی وجود داشته و نمونه های آن تا قرن ها پس از یورش اعراب در این زبان موجود بوده است.

۲

نگاهی به شناخت غزل در شعر فارسی

اگر خواسته باشیم پایه های غزل در شعر فارسی را، بر اساس مشخصاتی که

۱- (گنج سخن)، ج ۱ ص ۳۱ و (تاریخ ادبیات در ایران) ج ۱، ص ۱۷۵ و (تاریخ

ادبیات) همایی، ص ۱۸۲. ۲- (شعر در ایران) ص ۲۵.

۳- این کتاب در ۵۲ هجری تألیف شده ولی نام مؤلف آن شناخته نشده است.

ر.ک: (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۱، ص ۱۳۵.

پس از سیر تکامل و شکل پذیری کامل آن، در قرن پنجم تا هفتم هجری برای غزل باز شناخته شده است و اهل ادب جای جای از آن سخن گفته اند بررسی کنیم، باید اعتراف کرد که در پژوهش درست این امر از لغزش بدور نخواهیم ماند، و برآمد بررسی در این زمینه شناختی روشن و راستین که ارزش واقعی داشته باشد و گذشته غزل را چنان که باید بنمایند نخواهد داشت، زیرا همان گونه که پیرامون نخستین نشانه های زبان پارسی دری گفته شد، هیچ هنری به ویژه در ادبیات ناگاه و بی سرآغاز به گونه شکل گرفته خود پدید نمی آید، بلکه شکل پذیری هر هنر که شعرو شاعری نیز از آن شمار است نخستین گام در راه آغاز تکامل آن است و هنگامی که هنری در اثر گذشت زمان از آشفتگی و بی شکلی به مرزهای مشخص خود رسید و شکل یافت آنگاه راه تکامل می پیماید و از این روست که نخستین شکل باز ساخته آن نیز، برآمد گونه های آغازین و راهی است که آن هنر در دوران کودکی خود پیموده است.

در مورد غزل نیز چنین است، آنچه دانشمندان و پژوهشگران پیرامون تعاریف و مشخصات غزل باز گفته اند سیر پیوسته به روزگاری است که عزل شکل مشخص خود را یافته، و روشن است که با چنین دست مایه بی، به روشنگری سرآغاز اندیشه های غزلی و گونه هایی از شعر که سرانجام فرسودی به نام عزل به ادبیات پارسی داده اند نمی توان رسید.

برای اثبات این نظر، گاهی به برآمد معاریبی که برای عزل ارسطر موضوع و شکل ظاهری کرده اند می انگیم. از مجموعه این تعاریف چسب بر می آید که به طور کلی پیشینان عزل را شعری می دانسته اند که در آن، از گفتگو و همسنسی و عشق بازی با رمان و بیان عشق آمان با وصف و مدح و سانس معنوی و با حکایت و معایت اندیشه ها و هجاب های جوانی و اسالی با کلمای دلنسس و لطف و مورو

و مقفی در ابیاتی چند- که شمار آنها را برخی از ۵-۱۲ و بعضی از ۷-۱۲ با ۱۵ یا ۱۶ و به ندرت تا ۱۹ دانسته‌اند- بیان شده باشد.^۱

این نبودن مرز مشخص برای تعداد ابیات غزل، که کمترین آن را پنج بیت و بیشترین آن را، ۱۲، ۱۵، ۱۶ و گاه ۱۹ بیت دانسته‌اند، به‌ویژه آنکه برخی دانشمندان و پژوهشگران این روزگار به ۳-۴ بیت آن نام غزل ناتمام داده و کمتر از ۳ بیت را شایسته نام غزل ندانسته‌اند، گواه درستی بر این است که رفته رفته به مناسبت پیشرفت علوم ادبی و شکفتگی اندیشه پژوهشگران و آشنایی آنان به روش تحقیق اروپایی، برای بیان مشخصات ظاهری غزل و شمار ابیات آن گرفتار دودلی شده‌اند که آیا اگر شعری تمام احوال و صفات معنوی غزل را داشت و بیشتر از ۱۲ بیت بود آنرا در کدامین طبقه از اشعار باید جای داد؟ از این روی رفته رفته حداکثر ابیات غزل را ناگزیر تا ۱۹ بیت دانسته و کمتر از ۲-۵ بیت را غزل ناتمام خوانده‌اند^۲ زیرا صفات معنوی این‌گونه اشعار اجازه نمی‌داده است که نام غزل به مناسبت محدود بودن یا کم بودن ابیات به آن داده نشود.

به این ترتیب با توجه به معیارهای گوناگونی که برای بازشناختن غزل در دست است، روشن می‌شود که بررسی شعر غزلی- لاقلاً پیش از قرن پنجم و قبل از آنکه شکل ویژه و کامل و بازشناخته خود را بیابد- تا چه اندازه دشوار است، زیرا اگر تعداد ابیات و شکل ظاهری اشعار را برای ارزیابی و شناخت نوع آن پایه بررسی قرار دهیم، بیشتر اشعار را که در قرون نخستین پیدایی شعر موزون و مقفای دری، با کیفیت معنوی غزل سروده شده‌اند نباید از گونه غزل واقعی بدانیم، مثلاً

۱- ر.ک: ص ۸۵ همین کتاب.

۲- نظر آقای (همایی)، (صناعات ادبی)، ص ۱۹۴.

دو بیتی‌ها و رباعیات عاشقانه‌یی که در این قرون - حتی پس از آن - تا این زمان سروده شده است، و یا تغزل‌هایی^۱ که در آغاز قصاید آمده‌است و تمام تعاریف معنوی غزل را شامل هستند، نمی‌توانیم در شمار غزل واقعی بدانیم.

از سوی دیگر اگر به کیفیت معنوی غزل توجه شود و ارزیابی و شناخت غزل بر پایه مفاهیم غزلی انجام گیرد، ویژه آنکه در "فرهنگ اسلامی"^۲ وصف شراب، طبیعت و بیان سرنوشت از مشخصات معنوی غزل یاد شده و امروز نیز اشعاری که از نظر تعداد ابیات و دیگر ویژگیهای ظاهری به عنوان غزل شناخته شده‌اند دارای مفاهیمی از شمار وصف طبیعت، جمال معشوق، می، و حتی پند و اندرز و مسایل حکمی نیز هستند، ناگزیر باید بسیاری از اشعار مانند تغزل‌های آغاز قصاید و یا اشعاری در زمینه‌های پند و اندرز یا بیان حال و سوز و گداز از رنج پیری و سرنوشت راکه بیانگر یک تاءثر درونی و واکنش دل‌انگیزی است که از تاءثر محیط و رویدادها، شاعران گذشته را برانگیخته و هیجانهای درون‌آنان را از این تاءثر شکرشکفته‌است، در داوری کلی غزل واقعی به شمار آوریم.

مثلاً به این شعر دلاویز از (منوچهری دامغانی) که در مدح "سلطان محمود

۱- گویا توجه به این موضوع و سرگشتگی ویژه‌یی که در تقسیم بندی شعر غزلی وجود داشته مورد نظر پژوهشگران نیز بوده‌است که چون از سوی تعداد ابیات را برای شناخت غزل پایه داوری قرار داده و از سوی دیگر نتوانسته‌اند به کیفیت و ویژگیهای شعر غزلی بی‌اعتنا بمانند به اینگونه اشعار نام (نسب یا تشبیب و تغزل داده‌اند. بدیهی است در جای خود پیرامون این گونه اشعار سخن خواهد رفت.

۲- ر.ک: ص ۸۳ همین کتاب

غزنوی^۱ سروده است دقت کنیم :

صنمایی تو دلم هیچ شکبیا نشود
یکدل و یکتا خواهم که بوی جمله مرا
تجربت کردم و دانا شدم از کار تو من
نازچندان کن بر من که کنی صحبت من
نکشم ناز ترا و ندهم دل به تو هم
گویی از دلب من بوسه تقاضا چه کنی؟
به مدارا دل تو نرم کنم، و آخر کار
و گراین عاشق، نومید شود از در تو
دادگر شاهی کز دانش و دریا فتگی
و یا به این شعر از حکیم (عثمان مختاری) که در مدح (ابو الملوک ملکه، ارسلان بن
مسعود بن ابراهیم^۴ غزنوی) سروده شده و تغزلی در قصیده^۶ مدحیه به شمار رفته
است^۵ توجه کنیم :

۱- (یمین الدوله ابوالقاسم محمود بن سبکتگین) ، جلوس ۳۸۹ هـ . ق . ر . ک :
(ف . م .) و (ف . د) ذیل غزنویان .

۲- دشمنی کردن با یکدیگر ، دشمنی ، عداوت .

۳- دیوان (منوچهری دامغانی) به کوشش (محمد دبیرسیاقی) ص ،
۰۱۱

۴- (سلطان الدوله ارسلان شاه بن مسعود) ، جلوس ۵۰۹ هجری قمری . ر . ک :
(ف . م .) و (ف . د) ذیل غزنویان .

۵- (صناعات ادبی) ، ص ۱۹۱ - ۱۹۲ .

شد مستحق بوسه و مستوجب کنار
 که زان نسیم مشک به مغز اندرون تبت
 ای کیک خوش خرام چو آبی به پیش من
 خوانم ز نازکی و ، دم بر میان تو
 والله کز استواری عشق تو ای غلام
 دی ، باز در تفکر آنم که باد را
 گریش آگر دزلف تو گردد ، بسوزمش
 مخدوم سروران و خداوند شرق و غرب
 سلطان ابوالملوک ملک ارسلان که داشت
 یا قوت مشک بوی تو و سرو لاله بار
 که زان فروغ لاله ، به چشم اندرون تبار
 تابوش ا جان می دهی از نوش خوشگوار
 الحمد و قل هو الله ، روزی هزار بار
 بر خویشتنت نیز نمی دارم استوار
 با تاب سنبل سمن آرای تو چه کار ؟
 از وصف آتش سر شمشیر شهریار
 دریای مهر گوهر و ابر ستاره بار
 از بهر او خدای جهان را در انتظار

از این شمار به ویژه در اشعار سروده شده تا قرن پنجم هجری و حتی گاه پس از آن
 بسیار است و بیان وصف مظاهر طبیعت از شمار بهار ، خزان ، زمستان در آغاز مدایح
 پادشاهان و یا به گونه مستقل و شکل های گوناگون در سروده های (فرخی و منوچهری)
 و شاعران بزرگ دیگر این قرون دیده می شود . باید دید در ابیات آغازین ، این
 سروده ها که تنها در چند بیت آخرین با یک حسن تخلص ، به مدح می انجامد و
 دارای تمام مشخصات معنوی و گاه ظاهری غزل- از نظر شمار بیت ها- است چه
 مشکلی است که مطلقاً نمی توان آن را غزل نامید ، آیا وجود چند بیت مدح در آخر
 آن ، کیفیت غزلی را از آن جدا می کند ؟ و باید به این دلیل و یا برای شناخت
 مقایسه بی غزل و مدح ، اینگونه شعر را (تعزل) نامید ؟

باز شایسته است به این شعر لطیف از (رودکی) که بیان حال و ناءسف به

۱- قوت و نیروی حیات و زندگی ، در بعض نسخ (نوش) نوشته اند ، همان ماءخذ .

۲- نیز ر. ک : (صناعات ادبی) ، ص ۱۹۲ ، حاشیه .

سپری شدن زمان و یا دجوانی در آن موج می زند و عواطف آدمی را می انگیزد
توجه کنیم :

نبرد دندان لابل چراغ تابان بود	مرا بسود و فروریخت هر چه دندان بود
ستاره سحری بود و قطره باران بود	سپیدسیم رده بود و درمرجان بود
چه نحس بود ، همانا که نحس کیوان بود	یکی نماند کنون زان همه ، بسود و بریخت
چه بود ؟ منت بگویم ، قضای یزدان بود	نه نحس کیوان بود و نه روزگار دراز ،
همیشه تابود ، آیین گرد گردان بود	جهان همیشه چنینست گرد گردانست
و باز درد همان کز نخست درمان بود	همان که درمان باشد بجای درد شود
و نوکند به زمانی همان که خلقان بود	کهن کند به زمانی ، همان کجا نبود
و باغ خرم گشت آن کجا بیابان بود	بسا شکفته بیابان ، که باغ خرم بود
که حال بسده از این پیش بر چه سامان بود	همی چه داسی ای ماهروی مشکین بوی
ندیدی آنکه او را که زلف چوگان بود	به زلف چوگان نازش همی کنی تو بدو
شد آن زمانه که مویش بسا قطران بود	شد آن زمان که رویش بسا دیبا بود
بشد که باز نیامد ، عزیز مهمان بود	چنانکه خوبی مهمان و دوست بود عزیز
بروی او در چشم همیشه حیران بود	بسانگار که حیران بدی بدو در چشم
نشاط او به فزون بود و بیم نقصان بود	شد آن زمانه که او شاد بود و خرم بود
به شهر هر گه یک ترک نارپستان بود	همی خرید و همی سخت بی شمار درم
به شب زیاری او نزد جمله پنهان بود	بسا کنیزک نیکو که میل داشت بدو
نهیب خواهه او بود و بیم زندان بود	به روز چونکه نیارست شد به دیدن او
اگر گران بد ، زی من همیشه ارزان بود	سیدروشن و دیدار خوب و روی لطیف
نشان نامه ما مهر و شعر عنوان بود	دلم خزانه پرگنج بود و گنج سخن
دلم نشاط و طرب را فراخ میدان بود	همیشه شاد و دانستمی که غم چه بود

از آن سپس که به کردار سنگ و سندان بود
 همیشه چشم، زی زلفکان چابک بود
 عیال نه، زن و فرزند نه، موءنت نه
 تو (رودکی) را ای ماهرو کتون بینی
 بدان زمانه ندیدی که در جهان رفتی
 شد آن زمان که به او انس را در مردان بود
 همیشه شعر و رازی ملوک دیوانست
 و یا این بهار یه (رودکی) را که با معیارهای کنونی باید آنرا تغزلی در وصف بهار
 به شمار آورد بررسی کنیم:

آمد بهار خرم، بارنگ و بوی طیب^۲
 شاید که مرد پیر بدین گه جوان شود
 چرخ بزرگوار یکی لشکری بگرد
 نفاط^۶ برق روشن و تندرش طبل زن
 آن ابربین که گرید چون مرد سوگوار
 خورشید ز ابر تیره دهد روی، گاه گاه
 یک چند روزگار جهان دردمند بود
 باران مشکبوی ببارید نوبه نو

با صد هزار زینت و آرایش عجیب،
 گیتی بدیل^۳ یافت شباب از بی مشیب^۴
 لشکرش ابر تیره و باد همبا نقیب^۵
 دیدم هزار خیل و ندیدم چنین نهیب
 و آن رعد بین که نالد چون عاشق کثیب^۷
 چونان حصار بی^۸ که گذر دارد از رقیب
 به شد که یافت بوی سمن را دوا ی طیب
 و ز برف بر کشید یکی حله^۹ قصبیب

۱- (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۱، ص ۳۸۴-۳۸۵.

۲- به کسر اول. بوی خوش و پاکیزه ۳- نظیر، بدل ۴- پیری

۵- رئیس و بزرگ قوم. ۶- نفت انداز که گویهای نفت اندود بر حصارها می افکند.

۷- غمگین، اندوهناک. ۸- محصور، محبوس. ۹- در اینجا به معنی کتان تنگ است.

گنجی که برف پیش همی داشت گل گرفت
 لاله میان کشت درخشد همی زدور
 هر جو یکی که خشک همی بود شد رطیب^۱
 چون پنجه^۲ عروس به حنا شده خضیب^۲
 سار از درخت سرو، مرور شده مجیب^۳
 بلبل به شاخ گل بر، بالحنک غریب
 اکنون خورید باده و اکنون زبید شاد
 کاکنون برد نصیب، حبیب از بر حبیب^۵

آیایشتر صفات و مشخصات یک غزل، چه از نظر تعداد ابیات و چه از نظر موضوع، که بیان حال و وصف پیری و تاه سف به زمان گذشته جوانی و احوال شاد آن است (در شعر نخست) و یا وصف دل‌انگیز و شورانگیز بهار (در شعر دوم) وجود ندارد؟ که آنرا نه غزل، بلکه تغزل نام داده‌اند؟

از سوی دیگر مگر مفهوم کلی غزل، به اعتبار سرودهایی که با چنگ و یانوی موسیقی همراه باشد، در آغاز پیدایی شعر درمی به گونه موزون و مقفی، سروده‌هایی نبوده‌اند که با ویژگیهای معنوی غنایی خود همراه بانوی دلپذیر موسیقی خوانده می شدند، پس آیا چگونه می توان شعر مشهور (رودکی) را، که برای برانگیختن "نصربن احمد سامانی"^۶ به عزیمت از (بادغیس) هرات پس از چهار سال^۷ به

۱- نمناک. ۲- ممال خضاب، رنگ و آنچه بدان رنگ کنند. ۳- پاسخ گوینده.

۴- نوعی از کبوتر. ۵- ر.ک: (گنج سخن) ج ۱، ص ۶۵.

۶- (نصربن احمد بن اسماعیل) پادشاه سامانی (۳۵۱-۳۳۱ ه.ق.) ر.ک:

(تاریخ ادبیات در ایران) ج ۱، ص ۳۷۴.

۷- دکتر صفا، به نقل از (تاریخ ادبیات استاد فروزانفر، ص ۱۲) نوشته است که

توقف چهار ساله^۸ (امیر نصر) در هرات درست به نظر نمی آید. ر.ک: (تاریخ

ادبیات در ایران) ج ۱، ص ۳۷۵.

(بخارا) سروده و به قول نظامی عروضی :

" چون مطربان فروداشتند ، (رودکی) چنگ برگرفت و در برده^۱ عشاق ایر
قصیده آغاز کرد .

بوی جوی مولیان آید همی ^۱	بوی آیار مهربان آید همی
ریگ ^۲ آموی و درشتی راه او ^۳	زیر پایم پرنیان آید همی
آب جیحون از نشاط روی دوست	خنگ ^۴ مارا تامیان آید همی
ای بخارا شاد باش و دیرزی ^۵	میرزی تو شادمان آید همی
میر ماهست و بخارا آسمان	ماه سوی آسمان آید همی
میر سروست و بخارا بوستان	سرو سوی بوستان آید همی

قصیده دانست ، در حالی که به قول وی چون (رودکی) بدین بیت رسیده (امیر
نصر) را چنان تاثیر افتاد که . " بی موزه پای در رکاب خنگ نوبتی^۶ آورد و روی
به (بخارا) نهاد ، چنانکه رانین^۷ و موزه ، تا دو فرسنگ دربی امیر بردند به برونه

۱- حافظ این مصراع را تضمین کرده است :

خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم کز نسیمش " بوی جوی مولیان آید همی "

۲- یاد ، رک : دیوان (رودکی) چاپ (نفیسی) ص ۱۰۲۹ .

۳- ریگزار ، رمل .

۴- بعضی نسخ . درشتی های او

۵- اسب سفید ۶- شادزی

۷- اسبی که زین کرده ، آماده سواری داشتند .

۸- زرهی که در روز جنگ پوشند و رانها را بپوشند ، شلواری با دو قطعه چرمین
که ویژه سواری است .



و آنجا دریای کردو عنان تا بخارا هیچ باز نگرفت^۱ و این شعر صرفنظر از آنکه بانوای چنگ خوانده شده (وغزل در آن روزگار به این گونه اشعار گفته می‌شده است)^۲ چنان تاء شیرعاطفی در امیر برجای گذاشته که او را تا این پایه آشفته کرده و این کیفیت، ویژه اشعار غنایی است.

از این دست اشعار که آورده شد، به ویژه به گونه‌های دلپذیر و تغزلات، در آثار پر ارزش شاعران پارسی‌گوی و آغاز قصاید، تا پایان قرن چهارم و اوایل قرن پنجم هجری قمری بسیار است و با آنچه یاد شد، اگر شکل‌پذیری غزل و گسترش مفهوم آن از این قرن به بعد نبود، تعبیر (غزل) - به اعتبار مفهومی که در آن روزگار از این واژه اراده می‌شد - به این گونه اشعار شگفت به نظر نمی‌رسید، ولی چنانکه خواهیم دید، ارزیابی‌های پس از دوره‌های نخست شعر فارسی، برای مشخص شدن گونه‌ی از شعر که امروز آنرا (غزل) می‌شمارند، ناگزیر تفاوت‌های ناچیزی را معیار نام‌گذاری و شناخت (غزل) قرار داد.

به این ترتیب دانسته می‌شود که با توجه به معیارهای ارزیابی اشعار تا نیمه قرن چهارم و آغاز قرن پنجم، و تفاوت آن با معیارهای بعدی، بررسی نخستین نشانه‌های غزل و سرگذشت دوران کودکی آن دشوار خواهد بود، زیرا بدون تردید گونه‌های نخستین هیچ یک از انواع شعر نمی‌توانند دارای مشخصات واقعی آن در هنگام بلوغ و کمال باشند و ویژه آنکه به طور کلی تفاوت‌های ناچیز، آنهم در مورد

۱- ر. ک: قول صاحب (چهار مقاله) در همین کتاب، به کوشش دکتر (معین) ص ۵۲-۵۵.
۲- در بخش گذشته به این موضوع اشاره‌ی شد و در بخش‌های آینده نیز شواهد لازم در این مورد آورده خواهد شد.

۳- (گنج سخن)، ص ۰. چهل و هفت، مقدمه.

شکل و شمار ابیات ، نباید ارزش معنوی شعر را در نام گذاری بی اثر سازد .

دکتر (صفا) می نویسد :

"اگر بخواهیم موضوع شعر را مبنای تقسیم آن قرار دهیم ، بحث در باره اشعار فارسی آسان تر و بهتر صورت خواهد پذیرفت ، در این صورت می توان اشعار فارسی را در موضوعات مسایل درباری حماسی ، غنایی و غزل ، داستان ، وعظ و حکمت ، عرفان ، دین ، انتقاد و هزل جای داد ."

تردید نیست که شکل شعر و مشخصات ظاهری آن مانند قوافی و شمار ابیات تا جایی که لازم باشد باید در تقسیم بندی و نام گذاری گونه های شعر مورد توجه قرار گیرد ، زیرا در غیر این صورت ، مثل تمامی منظومه های غنایی و داستانها و مثنوی های عاشقانه فارسی از شمار ، "واق و عذرا" و "ویس و رامین" ^۲ ، خسرو شیرین ، لیلی و

۱- از (ابوالقاسم حسن بن احمد بلخی متخلص به عنصری ، د.گ : ۴۳۱ ه.ق .)
ر.ک : (ف . م .) . اعلام . (واق و عذرا) داستانی کهن و بازمانده عهد ساسانی است که به بحر متقارب سروده شده است . (عنصری) داستانهای عاشقانه دیگری هم سروده است که در شمار سروده های غنایی و عاشقانه زبان فارسی است . ر.ک : (تاریخ ادبیات در ایران) ، ج ۱ ، ص ۵۶۲ ، و مقدمه (گنج سخن) ، ج ۱ ، صفحه ۷۴ .

۲- از (فخرالدین اسعد گرگانی ، د.گ . بعد از ۴۴۶ ه.ق .) . ر.ک : (گنج سخن) ، ج ۱ ، ص ۱۵۵ این داستان بدون تردید از داستانهای اواخر دوره اشکانی است که بین سالهای ۴۴۵-۴۴۶ ه.ق . (در بحر هزج مسدس) از پهلوی به شعر فارسی درآمده و تاء ثیر آن در منظومه (خسرو شیرین) نظامی به خوبی آشکار است . ر.ک : (گنج سخن) ، ج ۱ ، مقدمه ، ص هفتاد و شش .

مجنون^۱، سلامان و ابسال^۲ و مانند آنها را نیز باید (غزل) شناخت، ولی با این وصف نگارنده نیز بر این است که توجه به موضوع شعر برای تقسیم بندی و نام گذاری آن-ساگرچه کم و بیش با دشواریهایی روبروست- منطقی تر است و حتی برای شناخت سبک‌های شعر فارسی نیز توجه به مفاهیم و مشخصات معنوی اشعار و تقسیم بندی به این روش شایسته‌تر به نظر می‌رسد، چنانکه تقسیم بندی مکتب‌های ادبی اروپایی نیز با این ترتیب به گونه‌ء روشن و موفق‌تری انجام شده است.

با توجه به آنچه در این زمینه آمده روشن است هنگامی که کار بررسی غزل در شعر فارسی و سیر دگرگونی و تکامل آن از آغاز در پیش است، نمی‌توان تنها به پژوهش درباره‌ء اشعاری که نام غزل با مفهوم امروزی بر آنها اطلاق می‌شود بسنده کرد، بلکه از دیدگاه رعایت مبانی یک تحقیق اصیل، توجه به سروده‌هایی که پیش از شکل گرفتن غزل، به این نام نامیده می‌شده و یا مشخصات و تعاریف غزل درباره‌ء آنها صدق می‌کرده و در حقیقت مادر غزل امروزی است، غیر قابل پرهیز است.

از این روی برای آسان کردن راهی که در پیش است، بررسی (غزل در شعر فارسی) را در سه مورد زیر مطالعه می‌کنیم:

۱- غزل به مفهوم اشعار ملحون که همراه با نوای موسیقی خوانده می‌شود و در ادبیات فارسی شواهد بسیاری بر اطلاق نام (غزل) به این گونه اشعار، دیده می‌شود.

۱- از (نظامی گنجوی)، هر دو این منظومه‌ها در بحر (هزج مسدس) است.

۲- از (نورالدین عبدالرحمن بن احمد جامی ۸۱۷-۸۹۸ ه.ق. ۰)، ر.ک: (گنج

سخن) ج ۰، ۲.

زمان این اشعار از آغاز پیدایی شعر موزون و مقفای فارسی دری ، یعنی از نیمه اول قرن سوم تا حدود پایان قرن پنجم هجری قمری است .

۲- غزل به مفهومی که مترادف (نسب و تشبیب و تغزل) در آغاز قصاید فارسی دیده می شود و شامل بیشتر مفاهیم و تعاریف و مشخصات غزل است .

زمان این گونه اشعار ، از روزگار زیست (رودکی) یعنی از آغاز نیمه های دوم قرن سوم - به گونه آشکار - تا پایان قرن پنجم و گاه تا قرن ششم هجری قمری است .

۳- غزل به مفهومی که امروز می شناسیم و نتیجه سیر تکامل مورد نخست و شکل یافتن غزل واقعی است .

زمان این گونه اشعار از قرن پنجم هجری تا امروز است .

شایسته است یادآوری شود که اگر چه محققانی چون (نظامی عروضی) صاحب (چهار مقاله) و (شمس قیس رازی) (صاحب المعجم) ، پیرامون شناخت و گونه های ، شعر عقایدی ابراز داشته اند ، ولی با توجه به آنچه گفته شد نگارنده نه تنها در احوال ایشان ، بلکه جای دیگری ندیده ام که برای شناخت سیر غزل به گونه روشن به تقسیم بندی بالا توجهی شده باشد ، تنها (استادهمایی) در دیوانی که با کوشش چشم گیر ، همراه با حواشی و تعلیقات جامع و ارزنده ، از آثار (عثمان ، مختاری) تدوین کرده اند ، در حاشیه صفحات ۵۶۹-۵۷۶ ، ذیل عزلبات گفتگوی بر ارزش و ممتعی پیرامون غزل ، به این گونه تقسیم بندی اشاره کرده اند ، با این تفاوت که نوع اشعار ملحون را که دارای وزن ایقاعی بوده و همراه بانوای موسیقی خوانده می شده است (مورد اول تقسیم بندی بالا) اصطلاح اول غزل و دنباله آن را از قرن پنجم و ششم به بعد ، که وزن ایقاعی در برخی اشعار از غزل جدا شده و دایره آن وسعت یافته ، تا به گونه عزل باز شناخته یا غزل مجرد زمان (سعدی) و پس از آن رسیده است (تحول ثانوی عزل) یا اصطلاح دوم عزل ، و آنچه در مقدمه

قصیده پیرامون بیان حال عاشق و وصف معشوق و طبیعت و غیره سروده شده و به نام (نسیب و تشبیب، یا تغزل) موسوم گشته است (سومین تحول غزل) یا اصطلاح سوم غزل نامیده‌اند.

بنابراین، برای اینکه پایه‌های غزل در شعر فارسی دری، و سیر آن به روشنی و گونه‌ها همه جانبه مورد پژوهش قرارگیرد، در این رساله به ترتیب همان تقسیم بندی، که در آغاز انجام شد، به بررسی غزل در شعر فارسی می پردازیم.

بخش سوم

۱

غزل به مفهوم اشعار عاشقانه ملحون

بررسی ما در این نوع اشعار به گونه دقیق، پیوسته به دورانی است که به اشعار موزون و مقفایی که بمناسبت دارا بودن وزن ایقاعی همراه بانوای موسیقی خوانده می شده نام غزل اطلاق می گردیده است و زمان آن را از آغاز شعر فارسی یا نیمه اول قرن سوم تا حدود پایان قرن پنجم هجری می توان محدود کرد.

در حقیقت پایه این نوع اشعار را که در مجالس بزم و سرور شاهان، همگام با نوای چنگ و ورود خوانده می شده، باید در ادبیات عباسی ایران باستان و (سرودهای خسروانی) یا گونه های لحن (مهلوبات) و (اورامان) ریان بیهلوی^۱ و سرودهای عاشقانه محلی پژوهش کرد، زیرا ما سواهد نادری که از آنها در دست است، بدون تردید پیش از پیدایی شعر مورو و معنای فارسی دری، و حتی پیش از اسلام وجود

۱- ر. ک: ص ۷۳ همین کتاب.

داشته و همراه با ساز استادان موسیقی آن روزگار ، یا آواز دلنشین و نوای نی چوپانان ، در دل دشت‌ها و کوهساران خوانده می شده است .

جلوه‌های این گونه اشعار را نخست در دو بیتی های موزون و مقفایی می بینیم که به مناسبت وزن ، ترانه یا رباعی نامیده شده و یا چنانکه خواهیم دید نامهایی مانند سرود ، چکامه ، غزل نیز به آنان داده شده است . ولی به طور کلی نام (غزل) به این گونه اشعار و نظایر آن اطلاق می شده است . آقای (همایی) می نویسد :

"نوع (غزل) مانند (ترانه) و قسمتی از رباعیات و دو بیتی‌ها ، در عرف شعرای قدیم ، مخصوص اشعار غنایی ملحون ، یعنی از جنس سرود و تصنیف بوده که با صرب و آهنگ و ساز و آواز خوانده می شده است و همین نوع غزل است که آن را به اصطلاح (قول) به معنی سرود و آواز خوانی تردیف کرده‌اند و اصطلاح (قوال) به معنی معنی ، غزلخوان ، سرودخوان مجلس بزم و سماع را هم از این (قول) گرفته‌اند. صاحب (المعجم) در مبحث رباعی و دوبیتی می نویسد :

" . . . و به حکم آنکه ارباب صناعت^۲ موسیقی ، برای وزن الحان شریف ساخته و طرفی تالیف کرده‌اند و عادت چنان رفته است که هر چه از آن جنس بر ابیات تازی سازد آن را قول خوانند و هر چه بر مقطعات پارسی باشد آن را (غزل) حوasd ، اهل دانش ملحومات این وزن را (یعنی وزن رباعی) ترانه نام کرده‌اند و شعر مجرد آن را دو بینی حوasdند.^۳"

۱- دیوان (عسman مخاری) ، ص ۵۶۹ ، حاشیه ۱۰۱ .

۲- صناعت . به کسر اول مربوطه امور غیر محسوس (هیر) است ، و به فتح اول مربوط به امور محسوس و برای (صنعت) استعمال شده است .

۳- (المعجم فی معانی اشعار العجم) ، ص ۸۵ طبع قدیم .

از قول (شمس قیس) به خوبی هویدا است که در آن روزگار (غزل) مانند
 (ترانه) از نوع اشعار ملحون بوده است، نه شعر مجرد و (غزل) به مفهوم امروز
 که در مقابل قصیده و قطعه و مثنوی، در عرف شاعران این زمان معمول و مصطلح است.

از سوی دیگر می بینیم که فرهنگ نویسان نیز مفهوم غزل را در موسیقی، یک
 قسمت از چهار قسمت نوبت مرتب، یعنی تاءلیف کامل که عبارت است از: قول، غزل
 ترانه، فروداشت یاد کرده اند. و این خود نماینده پیوستگی غزل با موسیقی و مفهوم
 یگانه آن با قول و ترانه است. و به این ترتیب بسیار سهل بنظر می رسد که نام غزل
 مرادف ترانه در دورانی که مورد گفتگوی ماست به انواع اشعار ملحون اعم از دو
 بیتی و رباعی یا چند بیتی مستقل از قصیده اطلاق شده باشد، و ویژه آنکه نمونه های
 بارزی از اشعار شاعران آن روزگار، و حتی برخی از سرایندگان به نام فرن بسجم به
 بعد در ادبیات فارسی برجای مانده است که همه جا مبین اطلاق نام غزل به سروده های
 ملحون و همراه با موسیقی است و مادر زیر به آوردن چند نمونه از آنها دست می زنم:

گر حور زره پوش بود، ماه کمان کش گر سرو غزلگوی بود، ککک فدح خوار

"رودکی". (ف. د) دل غزلگوی

بوسه بی از لب نوحوا هم و شعرار لب نو گر سکر بوسه نگاری و غزلگوی سکار

"فروخی". (ف. د) دل غزلگوی

زین روی باغ، صفّ سان ملک ترس ران روی، صفّ رود ران غزلسرای

"فروخی". (ف. د) دل غزلسرای

غزلسرای با هید صرفه بی سسر در آن مقام که حافظ سرا آورد آوار

"حافظ". (ف. د) دل غزلسرای

حردمندی که ار دام حردار در امایی غزلگویی که مرغان راه ساگ آرده اوایی

"فروخی". (ف. د) دل غزلگو

ورد غزالان غزلخوان شده،	شعر نظامی شکر افشان شده
"نظامی". (ف.د) ذیل غزلخوان	
چون زیردستان آمده، برشه ثریا ریخته	زهره غزلخوان آمده در زیرودستان آمده
"خاقانی". (ف.د) ذیل غزلخوان	
بیاو نوگل این بلبل غزلخوان باش	زبور عشق نوازی نه کار هر مرغی است
"حافظ". (ف.د) ذیل غزلخوان	
کمند افکن و اسب تازو کمان ور	بری کی پو درود ساز و غزلخوان
"فرخی". (ف.د) ذیل غزلخوان	
که پدروود ای نشاط و عیش پدروود	عزل برداشته را مشگروود
"نظامی". (ف.د) ذیل غزل برداشتن	
که حکیمان جهان را مژه خون پالا بود	مطرب از درد محنت غزلی خوش برداشت ^۱
"فردوسی". (ف.د) ذیل غزل	
غزل دعد آ بر صفای رباب	چند گفنی و بر رباب ردی
"ناصر خسرو". (ف.د) ذیل عزل	
هر شب هزار دستان سازدهمی غنا	بر باسمین و سسرن و ارعوان و گل
بر سسرن سبانی و بریاسمین نوا	بر گل رسد نراه و برارعوان عزل
"امیرمعزی". (ف.د) ذیل عزل	

- ۱- در دیوان حافظه حصیح (علامه، فروبی)، "عملی می برداحت آمده است.
- ۲- یکی از زبان معروف عرب. در ادب فارسی وی را عاسق، و رباب را (که آنهم اسم ربی بوده) معسوق پداسه اند، برای اطلاع بیشتر از اس نام ر.ک: (ف.م.۰) اعلام.

فرو گفت این غزل در پرده ^۶ راست	نکیسا بر طریقی کان صنم خواست
"نظامی". (ف. د.) ذیل غزل	
کین ره که برگرفت به جایی دلالت است	مطرب همین طریق غزلگو نگاهدار
"سعدی". (ف. د.) ذیل غزل	
نعت از زلف سیاه و وصف از چشم کحیل	تا غزلخوان را بباید وقت خواندن از غزل
"فروخی". (ف. د.) ذیل غزلخوان	
که عندلیب تو از هر طرف هزارانند	نه من بر آن گل عارض غزل سراپیم و بس
"حافظ". (ف. د.) ذیل غزلسرای	
هرگلی بلبلی غزلخوان داشت	که نه تنها منم ربوده ^۶ عشق
"سعدی". (ف. د.) ذیل غزلخوان	
ای غزلگوی غزلخوان غزلخواه بهال	من غزلگوی توام تا تو غزلخوان منی
"فروخی". (ف. د.) ذیل غزلگوی	
سافی مجلس بیار، آن فدح غمکسار	مطرب یاران بگو، آن غزل دلپذیر
"سعدی". (ف. د.) ذیل غزل	
قول بزرگان نبود جر عمل	نوبت عشاق ندارد غزل
"خواجو". (ف. د.) ذیل غزل	

غزل گفتی و در سعنی، بیا و خوش بخوان حافظ

که بر نظم تو امساند فلک عهد نربا را

"حافظ". (ف. د.) ذیل غزل

زلف آشفته و خوی کرده و حندان لب مست

پیرهس چاک و غزلخوان و صراحی دردس

"حافظ". (ف. د.) ذیل غزلخوان

هر مرغ به دستانی ، در گلشن شاه آمد بلبل به نواسازی ، حافظ به غزلگویی

"حافظ" (ف. د.) ذیل غزلگویی.

نوروز بزرگم بزن ای مطرب امروز زیرا که بود نوبت نوروز به نوروز

برزن غزلی ، غزودل انگیز و دل افسروز ورنیست ترا ، بشنو و از مرغ بیاموز

کاین فاخته زین گوز^۱ و دگر فاخته زان گوز

بر قافیه خوب همی خوانند اشعار

*منوچهری، دیوان، ص ۱۷۴.

از نمونه‌های بالا به خوبی روشن می شود که نه تنها سرایندگان و شاعران

نخستین ، به پیوند موسیقی و غزل کاملاً متوجه بوده و با شواهد زیاد نام غزل

را بر اشعار ملحون اطلاق می کرده اند ، بلکه با وجود گسترش مفهوم غزل در قرون

هفتم و هشتم هجری قمری نیز شاعران آن زمان مانند (سعدی و حافظ) گهگاه به

این مفهوم غزل اشاره کرده و شاعران پس از آنها هم به مفهوم پیشین غزل و اصطلاح

آن به معنی اشعار ملحون و همراه با موسیقی توجه داشته اند ، مانند موارد زیر :

شوح و می خواره و شبگرد غزلخوان شده بی چشم بد دور که سرفتنه خوبان شده بی

(صایب)

بلبل بر شاخ گل ، هنور غزلگویی فاخته در بوستان هنوز به فریاد

(سروش اصفهانی)

در ادبیات شعر ایران دلایل روشن دیگری نیز هست که هر یک از شاعران

که به موسیقی آشنایی داشته و با دارای سوا و ححره بی حوش بودند ، خود اشعار

حویس را همراه با چنگ و رود می خواندند ، و آنان که اره‌نر آوار و صوت خوش

سی بهره بودند ، راواسی بر می کردند تا سروده‌های آنان را همراه با نوای موسیقی

۱- گور روزین مور، در حب گردو

بخوانند ، مثلا (فرخی) در بارهٔ هنر خویش سروده‌است :

شاه گیتی مرا گرامی داشت نام من داشت روز و شب به زبان
باز خواندی مرا ز وقت به وقت باز جستی مرا زمان به زمان
گاه گفתי بیا و چنگ بزن گاه گفתי بیا و شعر بخوان
و یا در جای دیگر ممدوح خویش را مخاطب قرار داده می گوید :

دایم از مطربان خویش به بزم غزل شاعران خویش طلب .

فردوسی نیز غزل و موسیقی راهمگام کرده و در داستان بزم (کیقباد) می سراید :

بر آمد خروش از دل زیر و بم فراوان شده شادی ، اندوه کم
نشستند خوبان بر بطنواز یکی عود سوز و دگر عود ساز
سراینده‌یی این غزل ساز کرد دف و چنگ و نی را هم آواز کرد

یا در مورد وجود راویان و شعر خوانان شواهد بسیاری در دست است ، چنانکه
راوی (رودکی) ، (مجد) نامی بوده‌است که شاعر در بارهٔ وی به این معنی اشاره
کرده و سروده‌است که :

ای مج تو شعرهای من از برکن و بخوان

از من دل سگالش و از تو تن و زبان

یا «مسعود سعد»^۱ برای راوی خویش خواجه (بوالفتح) که گویا دارای صوتی خوش
بوده سروده‌است :

بر من این شعرها به عیب مگیر خواجه بوالفتح راوی مهتر

تو به آواز جان فزای بدیع عیب‌هایی که اندر وس سر

و یا در این مورد از (خاقانی) شعر زیر گواه‌است :

۱- (مسعود بن سعد سلمان لاهوری) ، ۴۳۸ تا ۴۴۰ - اوایل قرن سنم .

راوی خاقانی از آهنگ در ایوان سماع نقش نام بو المظفر اختسان انگبخته^۱ با توجه به آنچه پیرامون مفهوم غزل از آغاز شعر فارسی تا حدود پایان قرن پنجم گفته شد جای آنست که بررسی غزل را در این زمان از همین دیدگاه و به مفهوم اشعاری که همراه با نوای موسیقی خوانده می شده است آغاز کنیم.

۲

پایه‌های غزل در شعر فارسی

در بخش گذشته از ادبیات غنایی در ایران پیش از اسلام سخن گفته شد و به انواع اشعاری که در این زمینه وجود داشت اشاره رفت، در آنجا دیدیم که اشعار غنایی آن زمان به نام‌های (سرود یا سرودهای خسروانی) و همچنین چکامه و فهلیویات و ترانه خوانده می شدند^۲ و باز گفته شد که به گمان قوی هسته‌های اصلی غزل به مفهوم دیرین را در همین گونه ادبیات می توان جستجو کرد. گواه این که در ادبیات شعر فارسی از صدر اسلام به بعد سبزه، همچنان به نام‌های: (سرود، قول، ترانه چکامه) و گاه (حراره) و غیره بر می خوریم که هیچگونه نشانی کامل و مشخص از نوع اشعار آن در دست نیست و تفاوت میان آنها مبهم و ناشناخته است، ولی همه جانام‌های قول و غزل، ترانه و غزل، سرود و غزل، حراره و غزل مرادف یکدیگر آمده است و اشعار ریز و نمونه‌های بسیار دیگری که در شعر فارسی می توان یافت می تواند گواه بر این گفتار باشد:

نامطربان ر سوزی مت آگهی دهند (قول و غزل) به ساز و نوای فرستمت

حافظ^۳

۱- برای شواهد و یا روس شدن بیشتر موضوع رجوع شود به (شعر و موسیقی و ساز و آوار در ادبیات فارسی)، ص ۸۶، حاشیه ۲- ر. ک: ص ۷۰-۷۳ همین کتاب.

بلبل از فیض گل آموخت سخن ورنه نبود

این همه (قول و غزل) تعبیه در منقارش

"حافظ"

مغنی نوای طرب ساز کن به (قول و غزل) قصه آغاز کن

"حافظ"

برگل زند (ترانه) و برارغوان (غزل)

نسترن (شبانی) ^۱ و بریاسمین (نوا) ^۲

دگر نخواهم گفتن همی (سرود و غزل)

که رفت بکره بازار و قیمت سرواد

"لبیبی"

(غزلیات) عراقی ^۳ است (سرود) حافظ

که شنید این ره دل سوز که فریاد نکرد

"حافظ"

نی (حراره) یادش آید، نی (غزل)

نی ده انگشتش به جیب در عمل

"مولوی"

۱- منسوب به شبان ، و گمان می رود به قیاس (بوا) را هی باشد در موسیقی .

۲- راهی است در موسیقی قدیم که ابداع آن را به (باربد) نسبت داده اند . ر.ک :

(ف.م.م) ، در موسیقی امروزی نیز دستگاهی به همین نام وجود دارد .

۳- راهی است در موسیقی .

این شواهد و دلایلی که گفته شد کافی است که پژوهشگر چگونگی غزل های نخستین را به سوی آنچه در گذشته حراره ، قول، ترانه یا سرود نامیده می شده است رهنمون شود، بنابراین درست این هست که در آغاز به بررسی این نام ها که مرادف غزل آمده اند پرداخته شود .

حراره . روشن نیست که این نام از چه هنگامی به اشعار توأم با آواز و موسیقی استعمال و دقیقاً به چه گونه اشعاری گفته می شده است . صاحب (المعجم) می نویسد :

" حراره اشعار سخیفی است که مخنثان و مسخرگان و عوام الناس ، در کوچه ها و مجالس لهو و لعب خوانند و اکنون در ایران (تصنیف) گویند .^۱

(مولوی) این واژه را به همین مفهوم در مثنوی به کار برده ، در داستان فروختن صوفیان ، خرمرد مسافر را گوید :

خر برفت و خربرفت آغاز کرد زین حرارت جمله را انباز کرد

زین (حراره) پای کوبان تا سحر کف زنان خورفت خورفت ای پسر^۲

و یا در جای دیگر به آوردن واژه (حراره) مرادف (غزل) به همین معنی دست زده است :

چنگی بی را کونوازد بیست و چار چون نیابد کوش ، گردد سنگ دار

نی (حراره) یادش آیدنی (غزل) نی ده انگشتش به جنب در عمل^۳

قول : در (آندراج) این واژه در اصطلاح موسیقی ، به معنی نوعی (سرود) که در

۱- (المعجم فی معانی اشعار العجم) ، ص ۴۵۹ ، حاشیه ، نیز رجوع شود به (راحت

الصدور) ص ۴۹۷ .

۲- مثنوی مولوی ، چاپ (نیکلسون) ، دفتر دوم ، ص ۲۷۶ .

۳- مثنوی مولوی ، چاپ (نیکلسون) ، دفتر ششم ، ص ۳۶۷ .

آن عبارت عربی نیز داخل باشد آمده است، تنها (شمس قیس) در (المعجم) ، پس از بیان سبب پیدایی رباعی در شعر فارسی می گوید :

" و به حکم آنکه ارباب صنعت موسیقی بدین وزن (رباعی) الحان شریف ساخته اند و طرق تاء لیف کرده و عادت چنان رفته است که هر چه از آن جنس بر ابیات (تازی) سازند آن را (قول) خوانند و هر چه بر مقاطع پارسی باشد آن را (غزل) خوانند ، اهل دانش ملحونات این وزن را (ترانه) نام کردند و شعر مجرد آن را (دوبیتی) خواندند ."

با توجه به عقیده^۶ صاحب (المعجم) ابیات تازی بروزن (رباعی) را (قول) نامیده اند ، ولی این پرسش پیش می آید که آیا اشاره^۷ (منوچهری) به واژه^۸ (قوال) در شعر زیر :

زود شود چون بهشت ، گیتی ویران بگذرد این روزگار سختی از ایران
روی به رامش نهد ، امیر امیران شاد و ، بدوشاد ، این خجسته هژیران
دست به می شاه را ، ودل به هژیران
دیده به روی نکوی وروی به (قوال)

نیز به خواننده یی بوده است که در حضور شاه ابیات تازی می خوانده ؟ یا اشاره^۹ دیگر شاعران به واژه (قوال) ، به همین معنی و مفهوم است ؟ نگارنده بر آنست که به احتمال قوی چنین نمی تواند باشد ، و اگر در اصل تفسیر معنی واژه به این صورت تردید نباشد ، واژه^{۱۰} (قول) در اثر کاربرد بسیار ، مانند (ترانه یا سرود) به همان اعتبار موزون بودن به اشعار فارسی که با وزن (رباعی) ساحنه و به فول (سمس قیس) "آن را غزل خوانند" نیز اطلاق می شده است .

ترانه : از قول (شمس قیس) در این مورد ، نیز دانسته می شود نام (ترانه) بطور کلی به اشعار دوبیتی که با وزن ترانه خوانده می شده اسب اطلاق می گردیده است .

و چنانکه خواهیم دید این نام به اشعار دیگری که بدون تردید پیش از آغاز شعر فارسی مکتوب در لهجه‌های محلی سروده و بنام (فهلویات یا پهلویات) موسوم بوده‌اند و مانند آنها را در اشعار (باباطاهر) می‌توان دیده نیز داده شده‌است . حال برای بررسی پایه‌های غزل در شعر فارسی بهتر است یکبار دیگر به قول کامل صاحب (المعجم) در بحث رباعی و پیدایی وزن آن توجه کنیم ، وی می‌نویسد :

"روزی یکی از متقدمان شعرای عجم^۱ در شهری باجمعی کودکان که جوز می‌باختند برخورد کرده تا یکی از کودکان که از جمال و اندامی دلنشین بهره ور بود در انداختن گردگانی از گو^۲ گوز^۳ بیرون افتاد و به قهقری هم به جایگاه غلتید ، کودک از سر ذکای طبع و صفای قریحت گفت :

غلطان غلطان همی رود تا بن گو

شاعر را این کلمات وزنی مقبول و نظمی مطبوع آمد- و به قوانین عروض مراجعت کرده آن را از مفتوحات بحر (هزج) بیرون آورد ، و به واسطه^۴ آن کودک برین شعر شعور یافت ، و از عظم محل و لطف موقع آن به نزدیک او در نظم هر قطعه بردوبیت اقتصار کرد (بیتی مصرع) و بیتی مقفی ، (و) به حکم آنک منشد و منشی و بادی

۱- صاحب (المعجم) با تردید این شاعر را (رودکی) پنداشته‌است ، در نسخه شادروان (ذکاءالملک فروغی) "..... و رودکی از مقدمان شعرای عجم بود"^۳ آورده شده‌است . ر.ک : (المعجم) ص ۱۱۲ .

۲- Gow. گودالی که اطفال در گردو بازی در زمین‌کنند و گردو در آن اندازند .

"گفت و یحک خبرنداری تو که به گو بازگشت آخر گوز"

(انوری)

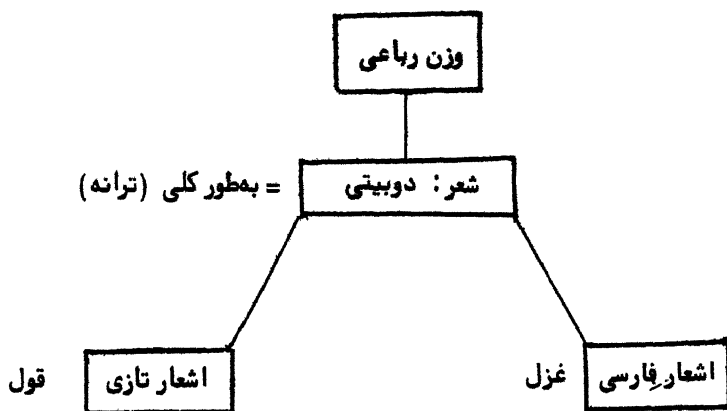
۳- گردو .

وبانی آن وزن "کودکی بود نیک" موزون و دلیر و (جوانی) (سخت) تازه و تر، آن را (ترانه) نام نهاد کژ طبعانی که نظم از نثر نشاناسند و از وزن و ضرب خبر ندارند، به بهانه ترانه‌یی در رقص آیند، پرده دارانی که میان لحن موسیقار و نهیق حمار فرق نکنند و از لذت بانگ چنگ به هزار فرسنگ دور باشند، بردوبیتی جان بدهند، بسادخترخانه که بر هوس (ترانه) در و دیوار خانه عصمت خود را درهم شکست. بساستی^۱ که بر عشق دوبیتی، تاروپود پیراهن عفت خویش برهم گسست و به حکم آن که ارباب صناعت موسیقی بر این وزن الحان شریف ساخته‌اند و طرق لطیف تالیف کرده و عادت چنان رفته‌است که هر چه از آن جنس بر ابیات تازی سازند آن را (قول) خوانند و هر چه بر مقطعات پارسی باشد، آن را (غزل) خوانند، اهل دانش ملحونات این وزن را ترانه نام کردند و شعر مجرد آن را دوبیتی خواندند، برای آنک بنا آن بردوبیت بیش نیست و مستعرب^۲ آن را رباعی خوانند، از بهر آنک هزج در اشعار عرب مربع الاجزاء آمده‌است پس هر بیت از این وزن دو بیت عربی باشد، لکن به حکم آنکه زحافی که درین وزن مستعمل است در اشعار عرب نبوده‌است در قدیم برین وزن شعر فارسی نگفته‌اند و اکنون محدثان ارباب طبع بر آن اقبالی تمام کرده‌اند و رباعیات تازی در همه بلاد عرب شایع و متداول گشته‌است"^۲

در حقیقت اگر خواسته باشیم اندیشه و گفتار صاحب (المعجم) را در مورد وزن (رباعی، دوبیتی، غزل، ترانه) نقش کنیم نمای زیر به دست می‌آید:

۱- Sett-I. (عربی. بانوی من) کلمه‌ایست که به عنوان احترام به رن خطاب کنند، بعضی "ستی رامخفف (سبتی- بانوی من) پنداستماد. رک: (ف. م. ۰).

۲- (المعجم فی معانی اشعار العجم)، ص ۱۱۲-۱۱۵.



و از بررسی دقیق گفته‌های وی چند نکته^۶ زیر روشن می شود :

۱- این که ترانه‌های فارسی با وزن رباعی ، با موسیقی پیوستگی تام داشته تا جایی به بهانه^۶ آن به رقص می آمدند و می دانیم که این کیفیت از مشخصات روشن اشعار غنایی یا (لیریک)^۱ است .

۲- آنچه در وزن رباعی به پارسی سروده می شده در آن زمان به نام (غزل) نامیده می شده است .^۲

۳- دو بیتتی در آغاز همان دوبیتی‌هایی بوده که به وزن رباعی ساخته

۱- چنین به نظر می رسد که تفاوت (حراره) با (ترانه) در ضرب آهنگ و سرعت آن است و شاید (حراره) از نظر موسیقی با وزن ۶ و ۸ و ترانه با وزن آرام تر، یا ۴ و ۲ بوده است .

۲- آقای (همایی) می نویسد : جنس غزل غنایی ملحون در شعر دری ، همانا که جانشین (سرود خسروانی) و ترانه و داستان و اورامان شعر پهلوی باشد ، چنانکه رباعی و دوبیتی نیز به عقیده^۶ من یادگار همان نوع اوزان و الحان است . ر.ک : دیوان (عثمان مختاری) ، ص ۵۷۴ .

می‌شده است و نام ترانه به‌طور کلی به ملحونات وزن رباعی اطلاق می‌شده است^۱ و بهترین گواه بر این امر رباعی مشهور "امیر معزی"^۲ است که پس از سرودن رباعی مشهور خود^۳ در حضور (ملکشاه)، با اعطای اسبی از سوی سلطان مورد مرحمت قرار گرفت و به خواست (علاءالدوله)^۴ برای سپاس، در حال رباعی زیر را انشاد کرد:

چون اتش خاطر مرا شاه بدید از خاک مرا بر ز برماه کشید
 چون آب یکی (ترانه) از من بشنید چون با دیکی مرکب خاصم بخشید^۵

و در این رباعی (معزی) به آشکار رباعی خود را با مطلع "ای ماه چو ابروان یاری گویی" ترانه نامیده است.

آنچه از میان این برآمدها، ارزنده و درنمایش پایه‌های (غزل) در شعر فارسی شایسته اهمیت است این است که با توجه به نمای صفحه‌پیش غزل و ترانه و رباعی و دوبیتی بریکدیگر تطبیق می‌شوند و در حقیقت چون نخست در وزن رباعی، فقط دو-بیتی سروده می‌شده است نخستین نشانه‌های غزل در زبان فارسی، همان دوبیتی‌های به وزن رباعی می‌تواند باشد و برای بررسی در این زمینه، باید به پژوهش در

۱- چنانکه خواهیم دید، بعدها به دوبیتی‌های خارج از وزن رباعی نیز، به‌مناسبت دوبیت بودن، این نام داده شده است.

۲- امیرالشعرا (ابو عبدالله محمد بن عبدالملک برهانی ششابوری)، شاعر نامی قرن پنجم و اوایل قرن ششم ر.ک: (ف. م.) اعلام.

۳- ای ماه چو ابروان یاری گویی نعلی زده بررر عیاری گویی

یانی چو کمان شهر یاری گویی برگوش فلک چو گوشواری گویی

۴- (علاءالدوله امیر علی فرامرزی) شاهزاده و ندیم شعر شناس (ملکشاه).

۵- ر.ک: (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۲، ص ۵۲۰.

این گونه اشعار پرداخت .

الف - رباعی

واژه^۱ (رباعی) منسوب به (رباع) مرادف (اربعه اربعه) به معنی چهارتایی یا چهارگانی است، و چون این نوع شعر در اوزان عرب چهار بیت محسوب می شود و آنرا در قدیم چهار بیتی نیز می گفته اند، همان را تصویب کرده رباعی گفتند، بعضی توهم کرده اند که چون رباعی چهار مصراع است آن را به این اسم خوانده اند اما وجه اول صحیح تر است.^۱

وزن رباعی همان وزن مشهور (لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ) از متفرعات بحر (هزج مثنی مزاحف) است که برای تسهیل ضبط آن را اختیار کرده اند^۲ ولی اوزان دیگری از متفرعات این بحر نیز برای رباعی وجود دارد که برای رعایت اصل پژوهش به آنها اشاره می شود.

مفعول مفاعیلن مفاعیلین فع	گفتم که ترا شوم نگاریناکی؟
مفعول مفاعیلن مفاعیلین فاع	گفتم که ترا شوم نگارینا زود
مفعول مفاعیلن مفاعیلین فاعول	گفتم که ترا شوم جدایی تو برنج
مفعول مفاعیلن مفاعیلین فعل	گفتم که ترا شوم جدایی تو بهغم
مفعول مفاعیلین مفعول فاعول	گفتم که سرانجامت معلوم نگشت
مفعول مفاعیلین مفعولین فاع	گفتم که سرانجامت معلوم گشت
مفعول مفاعیلین مفعولین فع	گفتم که سرانجامت معلوم شد
مفعول مفاعیلین مفعول فعل	گفتم که سرانجامت معلوم نشد

۱- ر. ک: صناعات ادبی، ص ۲۱۳.

۲- ر. ک: همان کتاب، ص ۲۱۳، حاشیه^۱

مفعول مفاعیل مفاعیلن فاع	گفتم که ز عشق تو خجل گشتم دوش
مفعول مفاعیل مفاعیلن فع	گفتم که ز عشق تو خجل گشتم دی
مفعول مفاعیل مفاعیل فعل	گفتم که ز عشق تو دلم گشت خجل
مفعول مفاعیل مفاعیل فعول	گفتم که ز عشق تو دلم گشت ملول

و همانطور که در پیش اشاره شد این وزن از مخترعات شعر فارسی است و عربها از آن تقلید کرده اند .

صاحب (المعجم) ، نام کودکی را که در جوی بازی به بیان یک مصراع با وزن رباعی پرداخته نیاورده ، و به افرادی که این وزن را از متفرعات (بحر هزج) تشخیص کرده اند نیز اشاره نکرده است ، ولی صاحب (تذکره دولتشاه)^۱ در کتاب خود که به سال ۸۹۲ هجری قمری تا^۲ لیف شده است^۳ ضمن نقل همین داستان ، پسرک جوزباز را فرزند (یعقوب لیث) دانسته و می نویسد :

" یعقوب را این کلام به مذاق خوش آمد ، ندما ووزراء^۴ را حاضر گردانید گفتند از جنس شعر است و (ابودلف عجلی و الکعب) به اتفاق به تحقیق و تقطیع مشغول شدند ، این مصراع را نوعی از (هزج) یافتند ، مصرعی دیگر به تقطیع موافق این مصراع افزودند و یک بیت دیگر موافق آن ساختند و (دوبیتی) نام کردند ،

۱- (دولتشاه بن علاء الدوله سمرقندی) از امیرزادگان و رجال قرن سوم هجری ر.ک : (ف.م.) اعلام .

۲- ر.ک : (ف.م.) اعلام .

۳- جمع بستن واژه^۵ (وزیر) به گونه جمع مکسر عربی (ووزراء) علطاس و جون اصل واژه فارسی ، و در پهلوی (وچیر) آمده است جمع آن (ویران) یعنی به صورت جمع فارسی درست است .

چون گاهی دوبیتی می گفتند ، تا آنکه لفظ (دوبیتی) نیکو ندیدند ، گفتند که این چهار مصراع است ، رباعی می شاید گفتن و چند گاه اهالی فضایل به رباعی مشغول بودند و خوش خوش به اصناف سخنوری مشغول شدند .^۱

به طور کلی (رباعی) که آن را (ترانه و دوبیتی) نیز گفته اند ، از دوبیت تشکیل یافته که قافیه در مصراع اول و دوم بیت اول و مصراع چهارم بیت دوم رعایت شده باشد ، برخی شاعران به اختیار ، قافیه را در مصراع اول بیت دوم نیز رعایت کرده اند .

مثال برای رعایت قافیه در سه مصراع اول و دوم و چهارم :

با آنکه دلم از غم هجرت خونست	شادی به غم توام زغم افزونست
اندیشه کنم هر شب و گویم یارب	هجرانش چنین است ، وصالش چونست ؟

(رودکی)

ای کشته چو من هزار در پای غمت	وی غرقه چو من بسی به دریای غمت
ویران مکن این دیده و دل ز آتش و آب	کان جای خیال تست ، وین جای غمت

(جمال الدین اصفهانی)

در چشم من آمد آن سهی سرو بلند	بر بود دلم زدست و در پای افگند .
وین دیده شوخ می برد دل به کمند	خواهی که به کس دل ندهی دیده ببند

(سعدی)

۱- (تاریخ ادبیات در ایران) ، ج ۱ ، ص ۱۷۳-۱۷۵ بدیهی است برای بگونه احوال تنها تاجایی که بتوان رباعی و وزن آنرا تا حدودی نخستین شعر موزون و مقفای فارسی دری ساخت می توان اعتبار کرد ولی به داستان‌هایی که پیرامون آن پرداخته آمده است می توان متکی بود .

دو بیت نمی گنجید در تعداد ابیات بیشتری سرودند و به همین دلیل نوع غزل به مفهوم اشعار عاشقانه یا ملحون نیز، بدون آنکه از گونه‌های شعر دوبیتی یارباعی جدا شود، از مرزهای این اشعار پافراتر نها دو ابیات آن با داشتن همان شکل از نظر قوافی به تعداد بیشتری نیز رسید.

۳

نگاهی به گونه‌های اشعار ملحون

با آنچه گذشت نتیجه گرفتیم که غزل‌های آغاز شعر فارسی را تا حدود قرن پنجم، اشعار ملحون تشکیل می داده‌اند، متأسفانه چون جز آنچه روشن می کند که در قرون نخستین آغاز شعر فارسی نام غزل به اشعار ملحون و همراه با موسیقی اطلاق می شده است، نوشته‌های مستند و روشنی در دست نیست که دانسته شود کدام یک از اشعار در آن هنگام همراه با موسیقی خوانده می شده‌اند، بنابراین جز آنکه به یاری آشنایی به دانش موسیقی آن هنگام، و چیرگی به اوزان عروضی و ایقاعی در این مورد بررسی و نوع این گونه اشعار به احتمال مشخص گردد، نمی توان در مورد انواع این گونه غزلیات به درستی داوری کرد و یا نمونه‌های روشن آنرا به دست داد.

برای مثال تنها در مورد شعر مشهور (رودکی) به مطلع :

بوی جوی مولیان آید همی بوی یار مهربان آید همی

و خوانده شدن این شعر وسیله^۶ (رودکی) و همراه با نوای موسیقی روایات گوناگون و نریبا مشابه وجود دارد. و شاید اگر اهمیت تاء شیر این شعر در (امیر نصر) و انگیخته شدن وی به عریمتار (بادغیس) سوی (بخارا) نبود- در صورتی که اصل را بر حقیقت و درستی انتساب و نقل داستان فرار دهیم^۱ - (نظامی عروضی) نیز پاورفی در صفحه^۶ بعد

به آوردن این واقعه، تنها به صرف اشاره به این شعر (رودکی) دست نمی یازید. ولی باید توجه داشت که اگر مورخان، یا تذکره نویسان به سبب نبودن مناسبتی وارد نمونه های گوناگون از اشعار ملحون را نیاورده اند، نمی تواند دلیل آن باشد که تنها همین شعر (رودکی) همراه با نوای موسیقی خوانده می شده است، زیرا از طرفی پیوند ناگسستنی شعر و موسیقی که در بخش های گذشته پیرامون آن به تفصیل سخن گفتیم، همچنین آشنایی برخی شاعران مانند (رودکی و فرخی) به بعضی آلات موسیقی و نوازندگی آنان که در بیشتر موارد صراحت نام دارد و حتی خود (رودکی) در این شعر؛

رودکی چنگ برگرفت و نواخت باده انداز، کوسرود انداخت^۱

به این موضوع اشاره می کند، دلیل روشنی بر این است که (رودکی) تنها برای یکبار و آنهم شعر معروف "بوی جوی مولیان" را با نوای موسیقی همراه نساخته، و بدون هیچ دودلی موارد بسیار دیگری که پستوانه بی چون داستان مربوط به این شعر و مناسبت نقل نداشته است اشعاروی یا دیگر شاعران به وسیله خود آنان و یا راویان و موسیقی دانان در مجالس بزم و سرور، ویژه در بزم های شاهانه خوانده می شده است و صراحت محققان شعر و ادب به اطلاق نام غزل نسبت به اشعار ملحون جای تردید در این مورد باقی نمی گذارد.

از سوی دیگر، با توجه به این که در ادبیات ایران و فرهنگ نامه ها

پاورقی صعهه قبل:

۱- ر.ک: همین کتاب، ص ۱۰۴ حاشیه ۲.

۱- ر.ک: احوال و اشعار (رودکی)، ۰ از (سعید نفیسی) ج ۳، ص ۹۷۴.

دلایل روشنی وجود دارد که صرفنظر از پیوستگی شعر و موسیقی و نام غزل با موسیقی نه تنها غزل به اشعار ملحون گفته می شده، بلکه به اشعاری که بیان حال عاشق و وصف معشوق را در بر داشته نیز اطلاق می گردیده است و چنانکه گفته شد دوبیتی و رباعی به تصریح (شمس قیس) از نخستین گونه های غزل می تواند باشد بنابراین چون نمونه بسیاری از نوع اشعار ملحون برای داوری درست در این مورد در دست نیست می توان چنین نتیجه گرفت :

۱- نام غزل در دورانیکه مورد گفتگوی ماست به اشعار ملحون که همراه با نوای موسیقی خوانده می شده اند اطلاق می گردیده است .

۲- نمونه های نخستین این گونه غزلیات را به دلایلی که گفته شد در اشعار دوبیتی یا رباعی می توان دید .

۳- رفته رفته شمار ابیات این گونه غزلها از دوبیت به چند بیت رسیده و این اشعار نیز همچنان با نوای موسیقی دمساز می شده اند .

۴- به طور کلی این گونه اشعار ملحون بیشتر دارای مضامین غنایی ، به ویژه عاشقانه بوده ، و در برخی موارد نیز مجرد از مضامین صرفا عاشقانه ، تنها به اعتبار داشتن وزن ایقاعی و همراهی با موسیقی و کیفیت غنایی خود غزل نامیده شده اند و نمونه آشکار آن سرود بخارای (رودکی) است که به هیچ روی دارای مضمون عاشقانه نیست .

آقای (همایی) در مورد اخیر می نویسد :^۱

” و بالجمله غزل در ابتدا مقطعات چند بیتی بوده است ، مستقل و جدا از قصیده ، و مشتمل بر فنون عشقیات که با مطلع مصرع و اوران و کلمات و عبارات مخصوص

۱- دیوان (عثمان محناری) دلیل غزل ، ص ۵۷۱ .

ساخته می شده است ، بطوریکه علاوه بر وزن عروضی دارای وزن ابقاعی هم بوده ، یعنی با الحان و نغمات موسیقی نیز هم آهنگی داشته است ، و آن را در جشن ها و مجالس یزید و شادمانی با ساز و آواز می خوانده اند ، نظیر نوعی از سرود و "تصنیف" که هم دارای وزن عروضی است و هم با اوزان ابقاعی و مقامات موسیقی سازگار است . ولی همچنان که گفته شد با وجود شعر (رودکی) در مورد (بخارا) می توان گفت که تنها وجود مضامین عاشقانه در اشعاری که با موسیقی خوانده می شده اند دلیل غزل نامیده شدن آنها نبوده بلکه اصل اول برای غزل ، غنایی بودن و سازگاری و هم نوایی آنها با موسیقی بوده است .

در این جا لازم است اشاره شود که پس از قرن پنجم هجری قمری که مفهوم غزل گسترده تر شد نیز این پیوند موسیقی با غزل تا اندازه ای به گونهء سرود و "تصنیف" باقی ماند و در حقیقت واژهء " سرود و تصنیف " جانشین اصطلاح (غزل) دوران نخست است که مورد گفتگوی ماست .

روشن است که در این مورد منظور همه تصنیف هایی نیست که امروز به گونهء سیلابی و وزن هجایی ساخته می شود ، زیرا مراد همان تصنیف هایی است که مرادف قول و غزل و از گونه هایی است که در زمان صفویه معمول و رایج بوده و نمونه های آن در کتاب های آن زمان مانند (تذکرهء نصرآبادی) و (گلستان هنر) از (قاضی احمد بن میرمنشی) آمده است .

برای روشن شدن بیشتر موضوع به نقل اشارهء معیدی که آقای (همایی) در این مورد کرده اند می پردازیم :^۱

"توضیحا اصطلاح (نصیف) در عرف شعرا و موسیقی دانان و آهنگ سازان

۱- دیوان (عثمان مختاری) ص ۵۷۴-۵۷۵ .

قدیم مخصوص است به نوعی از اشعار ملحون که دارای وزن عروضی و ایقاعی هر دو باشد، یعنی به حسب ظاهر با سایر اشعار معمولی تفاوت ندارد، اما از جهت انتخاب وزن و ترکیب الفاظ دارای این خاصیت است که با الحان و مقامات موسیقی و نغمات زیروم ساز و آواز نیز جفت و دمساز می شود، عینا مثل اصطلاح (سرود) و (ترانه) و (قول) و (غزل) قدیم که آن را در اصطلاح قدما (شعر ملحون) مقابل (شعر مجرد) می گویند. نظیر تصنیف نیشابورک^۱ هادی دیلمی^۲ که نگارنده آن را در کتب عهد صفوی یافته است.

مرا گفتمی چو من یاری نداری تو هم چون من گرفتاری نداری
 چه دانی حال زار بیدلان را که بر دل داغ دلداری نداری
 نباشد غیر آزار منت کار که جز آزار من کاری نداری

و همچنین تصنیف^۳ شاه مراد خوانساری^۴ از شعرای تصنیف ساز عهد (شاه عباس کبیر) متوفی (۱۳۰۸ ه. ق. ۰) که در مقام (دوگاه و نوروز صبا) ساخته بود و شاه عباس او را تشویق فرمود و خلعت و انعام داد، و به قول (نصرابادی) "اکثر تصانیفش شعرست"^۵ یعنی در ظاهر مثل سایر اشعار معمولی دارای وزن و قافیه است و در عین حال دارای خاصیت موسیقی نیز هست.

صد داغ به دل دارم، زان دلبرشیدایی آزرده دلی دارم، من دانم و رسوایی
 ساختن این نوع تصنیف عیناً^۶ مثل غزل ملحون عهد سامانی و غزنوی، اختصاص به طبقه‌یی از شعرا داشت که در فن موسیقی و تالیف نغم و ساز و آواز نیز مهارت کامل داشته، و گاه هم بود که از اشعار و ساخته و پرداخته شعرای دیگر استفاده می کردند، یعنی مثلاً از غزلیات (مولوی و سعدی و حافظ) یکی را انتخاب کرده

۱- طبع تهران، ص ۳۱۸.

آهنگی مخصوص برای آن می ساختند و آن را به صورت تصنیف در می آوردند، چنان که "عبدالقادر مراغی"^۱ موسیقی دان معروف قرن ۸-۹ که مؤلف کتاب (مقاصد الالحن) و (جامع الالحن) است غزل ذیل را که از غزل‌های اصیل (مولوی) است در آهنگ نغمه^۲ (حسینی) ساخته بود.

بیمار شود عاشق، الابه نمی میرد مه گرچه شود لاغر، استاره نخواهد شد
 آنرا که تویی منصب، معزول نخواهد شد آنرا که تویی چاره، بی چاره نخواهد شد
 (شمس‌الحق تبریزی)، از دردمی نالد آن نفس که آرامد، آمازه نخواهد شد

"اما اینکه اصطلاح تصنیف از چه وقت در شعر فارسی رواج گرفته است، و به چه مناسبت این نوع شعر ملحون را تصنیف نامیده‌اند، قدر مسلم این است که این اصطلاح از قرن دهم هجری به این طرف شایع و متداول بوده است، و شاید آغاز ظهورش متعلق به قرن ۸-۹ زمان (عبدالقادر مراغی) یا پیش از وی مربوط به عهد "صفی‌الدین عبدالموءمن ارموی"، متوفی صفر ۶۹۳ ه. ق. موسیقی دان بزرگ قرن هفتم، مؤلف کتب مهم موسیقی از قبیل (الرِّسَالَةُ الشَّرَفِيَّةُ فِي النَّسَبِ التَّالِيفِيَّةِ) و (رِسَالَةُ الْأَدْوَارِ فِي حَلِّ الْأَوْتَارِ) باشد، که در نوشته‌های ایشان مخصوصاً در کتب (عبدالقادر) و شروحنی که بر رساله^۳ ادوار (صفی‌الدین) نوشته شده است، کلمه^۴ (تصنیف) به تعبیر (تصنیف قول) و (تصنیف صوت) و (تصنیف عمل) و نظایر آن به معنی ساختن نغمه و آهنگ بسیار آمده و تدریجاً در اثر کثرت استعمال مضاف‌الیه (قول و صوت و عمل) حذف شده و لفظ (تصنیف) تنها بدون ذکر مضاف‌الیه در معنی آهنگ سازی و تصنیف صوت و قول و غزل مصطلح و متداول گردیده - است."

۱- ملقب به "حافظ" و "گوینده" ۷۵۴-۸۳۷ ه. ق. ر. ک: (ف. م. م.) اعلام.

"نمودار این تحول کتاب (عالم‌ارای عباسی)^۱ تألیف ۱۰۲۵ هجری قمری است که گاهی اصطلاح (تصنیف و قول و عمل) را آورده است (مثلاً در صفحه ۱۲۶) و گاه هم (تصنیف) تنها را با حذف مضاف الیه، به همان معنی تصنیف قول و صوت و عمل گفته است (مثلاً در صفحه ۱۳۵)."

"لفظ (تصنیف) هم در ابتدا با مفهوم مصدری، به معنی آهنگ سازی و ساختن قول و نغمه و صوت استعمال می شده، آن هم تدریجاً به توسلی مجازی تغییر معنی داده و در مفهوم حاصل مصدر، به معنی قول و غزلی که موافق آهنگ موسیقی ساخته شده باشد مصطلح شده است."

"اما اینکه چرا آن نوع شعر و قول ملحون را (تصنیف) نامیده‌و به چه سبب مخصوص این لفظ را برای آن معنی اختیار کرده‌اند، ظاهر این است که چون کلمه^۲ (تألیف) در (تألیف نغم) و (نسبت تألیفی) و (نسبت مؤلفه) از دیر بازدر فن موسیقی مصطلح و شایع و معمول بوده است، لفظ (تصنیف) را هم به قیاس (تألیف) وضع کرده‌اند، و ترجمه^۳ این لفظ به (آهنگ سازی) و (شعرآهنگی)، بسیار مناسب است."

اکنون با توجه به آنچه پیرامون غزلیات ملحون گفته شد، به بررسی این نوع غزلیات در شعر شاعرانی می پردازیم که در این دوره توانسته‌اند آثار چشم‌گیری

۱- کتابی است تاریخی به فارسی از (اسکندربیک منشی) درباره وقایع پس از (شاه عباس) و جلوس (شاه صفی). مؤلف این کتاب را در سال ۱۰۳۸ ه. ق. به پایان رسانیده است. ر. ک: (ف. م. ا. اعلام).

۲- برای دانش‌درمورد (نسبت مؤلفه) در موسیقی ر. ک: (دیوان عثمان مختاری)

به ادبیات پارسی بدهند و با پدید آوردن دگرگونی تدریجی در اینگونه سروده‌ها در پایه‌گذاری غزلسرایی در دوره‌های بعد موثر واقع شوند.

۴

چهره‌های درخشان غزلیات نخستین شعر فارسی

اگرچه همان‌طور که در پیش‌گفته شد، دلایل بسنده و استواری برای بازشناختن نخستین شاعر پارسی‌گوی در دست نیست تا بتوان بررسی غزل در ادبیات را از سروده‌های وی آغاز کرد، و ناگزیر برای این پژوهش باید دفتر غزل را از (رودکی) نگاشتن گرفت، ولی باید توجه داشت که پیش از (رودکی) نام‌های دیگر از سرایندهگان پارسی‌گوی - بی آنکه هیچ یک را بتوان به راستی پیش‌آهنگ بر دیگری دانست - در تاریخ ادب فارسی خود نمایی می‌کند که بیش از چندبیتی از آنان در رمبیه^۱ غزل باقی‌نمانده و برای رعایت کمال این گفتار به اشاره سروده‌های آنان نیاز هست. در میان این شاعران نام "محمود وراق‌هروی" که (هدایت) در گذشت وی را در (۲۲۱ ه.ق.) و او را معاصر ملوک (طاهریه) و (صفاریه) دانسته است^۲ به چشم می‌خورد و دو بیت زیر را که از وی آمده است می‌توان در شمار غزل فارسی دانست:

نگارینا، به نقد جان‌ت ندھم گرانی، در سہا ارزانت ندھم

گرفتسم به جان دامان وصلت سہم جان از کف و آسائنت ندھم

پس از وی ابیات زیر از "فیروز مشرقی"^۲ و "حنظله یادغیبی"^۳ در رمبیه غزل به

۱- (مجمع الفصحاء) ج ۱، ص ۵۱۱.

۲- تذکره نویسان او را معاصر (عمروبن لیث) ۲۶۵-۲۸۷ ه.ق.) دانسته و درگذشت

او را (۲۸۳ ه.ق.) نوشته‌اند.

۳- سہم جاوید در صفحه ۴ بعد

جای مانده است؛

سرو سیمین‌ترا درمشک‌تر زلف مشکین‌توسرتا پا گرفت

* * *

به خط و آن لب و دندان‌ش‌ینگر که همواره‌ما دارند در تاب
یکی همچون پرن، براوج‌خورشید یکی چون شایوردازگردمہتاب

(فیروز مشرقی) * * *

یارم سپند اگر چه بر آتش همی فگند ازبهر چشم، تا نرسد مرورا گزند
اورا سپندو آتش ناید همی به کار باروی همچو آتش و باخال چون سپند^۲
باید دانست که وجود این‌گونه اشعار در زمینهٔ غزل تنها از نظر دیرینگی شایسته^۳
توجه است ولی چون از سراینندگان آنها اشعار بسیاری در دست نمانده و بدون هیچ
دودلی سروده‌های بسیاری نیز نداشته‌اند که بتواند کار غزلسرایی را پایه‌گذاری
کند، و راهنمای شاعران دیگر در کار غزلسرایی واقع شود و سرانجام مایهٔ دگرگونی
سیر غزل گردد، در این پژوهش بر آنان و سروده‌هایشان نمی‌توان تکیه کرد و چنانکه
گفته شد باید پژوهش غزل را از نام (رودکی) آغاز کرد و به پرچمداران دگرگونی

بقیهٔ پاورقی صفحهٔ قبل؛

۳- (هدایت) او را معاصر (فیروز مشرقی) دانسته‌است. دیگر محققان نیز او را
معاصر دولت (آل طاهر) شمرده‌اند.

۱- ر. ک؛ ص ۱۲۸ همین کتاب، نقل از (لغت فرس اسدی) چاپ تهران ص ۸۷.

۲- این دوبیت را (عوفی) در (لباب‌الالباب) ج ۲، ص ۲، از (حنظلهٔ بادغیسی)

الف - "رودکی"

سخن از مردی است که شعر فارسی دری به حق از نام وی آغاز می‌گیرد ، شاعری بزرگ و چیره طبع و سخن آفرین ، شاعری که نام وی سردفتر ادبیات شعر فارسی را زیور بخشیده و آوازه بزرگیش در خاور و باختر طنین افکنده است .

اگرچه داستان زندگی و آثار وی در تاریخ ادب زبان فارسی جای جای جلوه گراست و در این مقام نیازی به دوباره گویی نیست ، ولی از آنجا که نخستین جلوه های غزل فارسی را به گونه درست ، باید از نخستین شاعر فارسی زبان آغاز کرد اشاره‌یی به عظمت زندگی و سخن رودکی شایسته است .

آغاز گراستین شعر فارسی که (کسایی) وی را (استاد شاعران) ^۳ و معروفی بلخی ^۴ اورا (سلطان شاعران) ^۵ نامیده‌اند به روایت (عومی) در (لباب الالباب)

-
- ۱- (ابوعبدالله جعفر بن محمد بن حکیم بن عبدالرحمن بن آدم . میانه‌های قرن سوم - ۳۲۹ ه. ق.) ر.ک: (ف. م. ۰) اعلام .
 - ۲- برای آگاهی از شرح احوال و آثار رودکی ، رجوع شود به سه جلد اسراف‌آقای (سعيد نفیسی) و همچنین (تاریخ ادبیات در ایران) ، ج ۱، ص ۳۷۱-۳۸۹ .
 - ۳- رودکی استاد شاعران جهان بود صدیک اروی تویی کسایی برگسست . ر.ک: (تاریخ ادبیات در ایران) ج ۱، حاشیه ص ۳۷۱ .
 - ۴- (ابوعبدالله محمد بن الحسن معروف "معروفی" بلخی د.گ: ۳۴۳-۳۵۰ ه. ق.) شاعر معاصر (رودکی) ر.ک: (احوال و اشعار رودکی) . ص ۸۲۶ و ۸۳۵ حاشیه ۶ .
 - ۵- از رودکی تسبیدم ، سلطان شاعران کاندرد جهان به کس مگرو جز به فاطمی ر.ک: (تاریخ ادبیات در ایران) ، ج ۱ حاشیه ص ۳۷۲ .

و "ابوحیان توحیدی" ^۱ در (الهوامل و الشوامل) ^۲ کورمادر زاد بوده، درحالی که (نظامی عروضی) صاحب (چهار مقاله) و "سمعانی" ^۳ و صاحب (تاریخ سیستان) که پیرامون (رودکی) سخن بسیار گفته‌اند، به نابینایی وی اشاره‌ی نکرده‌اند.

ارزش (رودکی) صرفنظر از مقام شاعری و پیش آهنگی در راه شعر فارسی، به ویژه در این گفمار، اردیدگاهی است که عزل فارسی به صورت آغازین و اشعار ملحون مورد پژوهش قرار می‌گیرد و با توجه به اینکه شواهد بسیاری بر آشنایی کامل این بزرگ "شاعر تیره چشم روشن بین" ^۴ به موسیقی در دست است، می‌توان او را از نظر غزل‌غنائی ملحون، و اشعاری که دمسار با موسیقی بوده است، سرآغاز و استادی به نام دانست.

(عوفی) در (لباب الالباب) اورا چنان هوشمند یاد کرده است که به قول وی در هشت سالگی تمام قرآن را از حفظ داشته و از همان سنین به شعر گفتن آغاز کرده،

۱- (علی بن محمد بن عباس د. گ. : ۴۵۵ ه. ق.) ادیب و فیلسوف معتزلی ر. ک. : (ف. م.) اعلام .

۲- چاپ قاهره ۱۹۵۱ میلادی، ص ۸۵.

۳- (ابوسعید عبدالکریم بن محمد بن منصور تمیمی مروزی شافعی ۵۶۲-۶۱۶ ه. ق.) فقیه و مورخ مشهور، ر. ک. : (ف. م.) اعلام .

۴- استاد شهید زنده بایستی و آن شاعر نیره چشم روشن بین
تا شاه مرا مدیح گفتندی
سا الفاظ خوش و معانی رنگین
(دقیقی)

اشعار زهد و پند بسی گفته است
آن تیره چشم شاعر روشن بین
(ناصر خسرو)

به سبب بهرمنندی از آواز خوش و صوت دلکش در مطربی افتاده بود. وی می نویسد :

"(رودکی) از ابوالعبک بختیاری"^۱ که استاد موسیقی بود بربط بیاموخت و با این هنرها به (امیرنصر) نزدیک گشت و تقرب تمام یافت ، چنان که به قول (نظامی عروضی) چهار صد شتر زیربنه^۲ او بود و دویست غلام در خدمت وی بودند "^۲

صاحب "مخزن الغرایب"^۳ اضافه می کند: "..... و علوم موسیقی به یاد گرفت و به حدی در آن ماهر شد که در مطربی و شاعری ، شاه جهان شد ، "صاحب "تذکره هفت اقلیم"^۴ می نویسد: ".... آری ، در آواره^۵ مطربی چنان پیش رفتی که آب دست او در ایستگاه آوازه ، گرد خمود به باد دادی و آتش دل خاموش کردی "^۵.

نگارنده می اندیشد یکی از مهمترین آثار (رودکی) که بیشتر مورخان و دانشمندان اهل ادب خاور و باختر را از دیرزمان تا کنون در باره نوارندگی و عرلسرایب ملحون وی به داوری انگیخته همان شعر "بوی جوی مولیان آید همی" این شاعر بزرگ

۱- (ابوالعباس بختیاری) ، ر.ک. : (احوال و اشعار رودکی) از (سعید نفیسی) ، ج ۳ ، ص ۸۳۳ .

۲- ر.ک. : (تاریخ ادبیات در ایران) ، ج ۱ ، ص ۳۷۲ ، به نقل از (الباب الالام) ص ۶-۷ .

۳- (احمدعلی هاشمی بن محمد حاجی) ، ر.ک. : (احوال و اشعار رودکی) از (سعید نفیسی) ، ج ۳ ، ص ۶۲۹ .

۴- (امین احمد رازی ، فرس یازدهم ه.ق .) ، ر.ک. : (ف.د.) .

۵- ر.ک. : (احوال و اشعار رودکی) ، ج ۳ ، ص ۸۳۳ به نقل از (محرر الغرایب) .

بوده است .

اگر چه همانطور که در پیش‌گفته شد (نظامی عروضی) این اثر رانمی دانیم بر پایه کداهمین دلیل موجهی از نوع قصیده دانسته است ؟ ولی بیشتر روشن بینان شعر فارسی آن را در شمار یک غزل ملحون باز شناخته‌اند .

آقای (همایی) می نویسد ^۱ : " شعر معروف رودکی " بوی جوی مولیان آید همی . . . " به عقیده^۲ من از همان نوع غزل است که به روایت (چهار مقاله) ، رودکی چنگ برگرفت و آنرا در پرده^۳ عشاق بناوخت ، و گرنه شعر مجرد را چندان اثر نبود که امیر سامانی را با آن عجله از هوای دلکش هرات ، به راه درشتناک بخارا بکشاند و چنان در تحت تأثیر چند بیت انگیزخته شود که بی درنگ از تخت فرود آید و بی موزه پای در رکاب خنگ‌نوبتی آورد و چندان با سرعت از هرات به جانب بخارا بشتابد که رانین و موزه^۴ او را تا دوفرسنگ در پی او برند و عنان تا بخارا هیچ جای فرو نگیرد . " ^۲

این نه تنها نظر استاد (همایی) است ، بلکه بیشتر خاور شناسان باختری و آنان که ادبیات شعر فارسی را ژرف‌تر نگریسته‌اند نیز بر همین عقیده‌اند .

(چارلز ، پیکرینگ . Charles Pickering)
دانشمند انگلیسی (قرن نوزدهم میلادی که آثاری در باره^۵ شاعران ایران نگاشته است در مجله^۶ ملی (ناسیونال ریویو . National Review) زیر

۱- دیوان (عثمان مختاری) ص ۵۶۹ ، حاشیه^۱

۲- آقای (همایی) سپس می‌افزاید : صاحب (چهار مقاله) که حکایت مزبور را از (رودکی) و (امیر نصر سامانی) نوشته است ، اگر موجب همه^۴ آن تأثیر را شعر مجرد دانسته باشد انصاف داده و حق موسیقی را ادا نکرده است ، چنانکه تسمیه^۵ آن ابیات در عبارات او به لفظ قصیده نیز به اعتقاد من خالی از تسامح نیست .

عنوان "چاسرایرانی"^۱ در بارهٔ (رودکی) مقاله‌یی نوشته و در مقالهٔ خود اشاره کرده‌است که "مشهورتر از همه غزلیست که نخستین بار "فن هامر"^۲ در کتاب (شعر فارسی) نقل کرده‌است، شاعر در این غزل می‌کوشد شاه را که در شهر دوردستی مانده بود و از زیبایی آن دل‌نمی‌کند به پایتخت خود بازگرداند و رعایای وفادار او را که از غیبت او دلگیر شده بودند بار دیگر شاد کند. چنانکه رفیقان درباری به وی گفتند، روزی این غزل را بداهتاً سرود و با آهنگ بریط خود در مجلس صبحی نزد تازیان قدیم مجلس پسندیده‌یی بود خواند. . . . "۴ و سپس اشاره به شعر معروف "بوی جوی مولیان آید همی" می‌کند و به این ترتیب عقیدهٔ خود را بر غزل شناختن این شعر بازمی‌نماید.

- ۱- A. Persian Chauser. نویسنده در این مقاله (رودکی) را به سبب نابینایی به (ژئوفری چاسر Geoffrey Chauser ۱۳۴۰-۱۴۰۰ میلادی) شاعر بزرگ و نابینای انگلیسی تشبیه کرده‌است.
- ۲- Joseph Von Hammer .
- ۳- طبع وین ۱۸۱۸ م، ص ۳۹-۴۰.
- ۴- ر. ک: (احوال و اشعار رودکی)، ح ۳، ص ۸۶۴. همین نویسنده اضافه می‌کند که سبب غیبت (نصر) را از بخارا پاره‌یی اسب‌های هجو سرامان تازی دانسته‌اند که بیشتر در دربارهای سلسله‌های مکتوب می‌زیستند و هجای انسان جز گسهٔ سخنی به‌اغلب احنمال، جز جمعیت بسیار و بالنتیجه تسکیلات نافص صحنی بخارا سبب بگرداست، و گره بخارا شهر بزرگی بود که جهانگردان و جغرافی‌نویسان در راه‌های کهن و نو، هم از لطف هوای آن محمدر کرده‌اند و هم از ربای و حلال سا‌های عمومی آن.

بنا بر عقیده^۱ (براون) که (باربد) را به گونه^۲ شگفتی با (رودکی) تشبیه می‌کند اگرچه بیشتر مورخان و شعرشناسان این قطعه را به سبب سادگی و روانی ستوده‌اند، برخی دیگر مانند (دولت‌شاه)، بنا به رواج شعر مصنوع در دوران او، از این شعر (رودکی) خرده گرفته و تاء^۳ تیر این شعر را به سبب تاء^۴ تیر موسیقی و همراهی با آن دانسته‌اند و باز به عقیده (براون): "این قطعه به (ترانه) بیش از شعر محکم مصنوعی که در زمانه^۵ منحنط (دولت‌شاه) چنان پسندیده بوده است. مانند است." ^۱

خاورشناس نامی (A.V. Williams Jackson، ویلیامز جاکسن، T. و. ویلیامز جاکسن) در کتاب خود به نام (Early Persian Poetry، شعر قدیم ایران) پیرامون اشعار عاشقانه و غزلی (رودکی) گفتگو و سروده‌های او را در این راه به اشعار (بایرون) مانند کرده و حتی شعر مشهور (رودکی) با مطلع "بیار آن می‌که پنداری روان یا قوت ناپستی" را سرود شراب نام داده و در شمار معازلات وی نوشته است و اشاره می‌کند که (Cowell، استاد) (فیتز جرالسد Fitz Gerald) آن را به انگلیسی ترجمه کرده است. ^۲

خاورشناس مشهور روسی (A. Krimski، کریمسکی) در کتاب (تاریخ ایران و ادبیات و تصوف آن) ^۳ می‌نویسد: "از نظر صنعتی، گرانبهارترین قسمت آثار (رودکی) مدایح او نیست، شاعر (ی) شادی پسند (و) بسیار جالب توجه

۱- ر. ک: (احوال و اشعار رودکی) ج ۳، ص ۸۵۵ به نعل از (تاریخ ادبیات ایران)، براون، چاپ دوم، لندن ۱۹۰۹ م. ص ۱۳، مقدمه.

۲- (احوال و اشعار رودکی) ج ۳، ص ۹۰۶-۹۱۱ به نعل از کتاب (شعر قدیم ایران) نیویورک ۱۹۲۰ م، ص ۳۲-۴۴.

۳- ج ۱، شماره ۶ ص ۱۷۶-۱۸۱.

و شاعر غزل سرای نشاط انگیز بسیار ظریف و پراز احساسات است. و رویهم رفته شاعری است پراز اندیشه‌های طبیعی و ساده‌گویی، که تنها گاهگاهی عامیانه گوی می‌شود»^۱

بسیاری دیگر از خاور شناسان اروپایی نیز در مورد شعر (رودکی) نظریاتی ابراز داشته‌اند که اگرچه به تمامی آنها - به سبب پارسی زبان نبودن، و به لطایف این زبان شیرین‌آشنایی نداشتن - نمی‌توان اعتبار کرد، ولی که‌گاه نکته‌های چشم‌گیری در سخنان آنان به نظر می‌رسد که نمودار توجه این گروه به اشعار غنایی، به‌ویژه غزلیات شیرین (رودکی) در آغاز شعر فارسی می‌تواند باشد.

از سوی دیگر خود می‌دانیم که سراسر تاریخ ادبیات شعر ما، سرشار از داوری پیرامون طبع سخن‌آفرین و شعر پرداز (رودکی) است، و بازمی‌دانیم که شاعران پس از وی تا چه اندازه از روش این شاعر موسیقی دان که عزل‌سرایی از شاهکارهای اوست پیروی کرده و او را به استادی عزل باز شناخته‌اند تا جایی که (عنصری) مقدم الشعرا در بار (محمود عزبوی) با آنهمه چیرگی در سخن و عرور، و با آنکه خود از عزل‌سرایان برجسته عهد حویش بود به اسنادی (رودکی) در عزل‌سرایی اشاره کرده، می‌گوید:

غزل (رودکی) وار نیکو بود عزل‌های من (رودکی) و اربست

اگرچه بکوشم به باریک وهم در این پرده اندر مرا بار بست

در این شعر، واژه «پرده» که از اصطلاحات موسیقی است این سوچه را درآدمی پدید می‌کند که شاید منظور (عنصری)، (پردهٔ عرل) نا همان عرباب ملحون و دمساز با موسیقی است که در تخصص (رودکی) بوده‌است.

۱- ر. ک: (احوال و اسعار رودکی)، ج ۳، ص ۹۰۲.

با آنکه از شمار سروده‌های دلپذیر (رودکی)، آن اندازه که بتواند پایه‌
داوری قرارگیرد باقی نمانده‌است، باز از آنچه در دست‌است می‌توان به شیوه‌
تخیل شاعرانه^۱ و به‌ویژه در باره غزلیات عاشقانه وی، که به احتمال قوی بیشتر
با موسیقی نیز دساز بوده و در شمار غزلیات ملحون قرار گرفته‌است پی برد.

عشق به‌گونه بسیار ساده و صادقانه مایه نخستین غزلسرایبی (رودکی) است
تاجایی که با دید او، و سوسه دلپذیر آن برای آدمی ضروری‌تر از هر چیز است،
شگفت آنکه این عشق نه تنها به‌گونه مجازی و زیبایی پسندی، بلکه گاه به‌گونه
عشق خدایی که پایه عرفان است در شعر (رودکی) چهره می‌نماید.^۱

روی به محراب نهادن چه سود؟ دل به بخارا و بتان طرار؟

ایزد ما و سوسه عاشقی از توپذیرد، نپذیرد نماز

در عشق مجازی نیز (رودکی) بسیار ساده دل و صمیمی است چنانکه بی روی معشوق
جهان و زندگی را به‌هیچ می‌گیرد.

بی روی تو خورشید جهان سوز مباد هم بی تو چراغ عالم افروز مباد

با وصل تو کس چون بدآموز مباد روزی که ترانبینم آن روز مباد

این شیوه سادگی و سرسپردگی به معشوق که در رباعی‌های (رودکی) — که باید آنها
را چنانکه گفته شد غزلیات نخستین شمرد — در اشعار عاشقانه و غزلیات تمام شاعران
دورانی که مورد گفتگوی ماست به پیروی از (رودکی) و به‌گمان قوی به سبب اوضاع

۱- اشعاری که از (رودکی) آورده شده‌است از (آثار منظوم رودکی) زیر نظر (ی)
براکینسکی) از انتشارات (آکادمی علوم اتحاد شوروی) و لغت (فرس اسدی)،
(احوال و اشعار رودکی) از (سعید نفیسی) و (تاریخ ادبیات در ایران) (پج او
(گنج سخن) ، ج ۱ گرفته شده‌است.

اجتماعی یا اقتصادی که درباره آن سخن خواهیم گفت دیده می شود . عشق (رودکی)
به این ترتیب هیچگاه در برابر بی وفایی معشوق یا هجران وی به کینه و انتقامجویی
و بدخواهی آلوده نیست و غم معشوق مایه نشاط زندگی شاعر است .

با آنکه دلم از غم هجرت خونست شادی به غم توام ، زغم افزونست

اندیشه کنم هر شب و گویم یارب هجرانش چنین است ، وصالش چونست

* * *

چون کار دلم ز زلف او مانده گره بر هر رگ جان صد آرزو مانده گره

امید ز گریه بود ، افسوس افسوس کان هم شب وصل در گلو مانده گره

* * *

چون کشته ببینیم ، دلب گشته فراز از جان تهی این قالب فرسوده به آرزو

بر بالینم نشین و می گوی به ناز کای کشته ترامن و پشیمان شده باز

تنهانهایت دلتنگی شاعر در اینگونه اشعار بیان سوز و حال و درد خویش است و
معشوق را با نمه جو رو ستیزه جویی عاشقانه دوست می دارد .

در عشق چو (رودکی) شدم سیراز جان از گریه خونین مزه ام شد مرجان

القصه که از بیم عذاب هجران در آتش رشک دگراز دوزخیان

* * *

من آن کشیدم و آن دیدم از غم هجران که هیچ آدمی نیست دیده از دوران

کنون وصال ، همه بر دلم فرامش کرد خوشا وصال بتان خاصه در بی هجران

دیگر غرلیات چند بیتی او نیز از همین روح شادی و صمیمیت و بکرنگی و ساده گویی
برخوردار است ، (رودکی) معشوق خود را با وصفی دلشین و ساده و نشبیهاتی
روشن (بیشتر تشبیه محسوس به محسوس) و شیوهی صادقانه و پرمهر می سناید و
برخورداری از ربیاسی و عشق ورزی را در برابر رنج عاشقی و هجران معشوق برتری

می دهد .

نگارینا شنیدستم که گاه محنت و راحت

سه پیراهن سلب بودست یوسف را به عمر اندر

یکی از کیدش دیر خون ، دوم شد چاک از محنت

سوم یعقوب را از بوش روشن گشت چشم تر

رخم ماند بدان اول دلم ماند بدان ثانی

نصیب من شود در وصل آن پیراهن دیگر

* * *

دل سیر نگرددت ز بیدادگری چشم آب نگرددت چو در من نگری

این طرفه که دوست ترز جانت دارم با آنکه ز صد هزار دشمن بتری

صفتی که از شعر غزلی (رودکی) یاد شد ، و بیشتر غزلسرایان آن دوران نیز در اشعار

عاشقانه خود از آن پیروی و سودجویی کرده اند - و به همین سبب به تحلیل بیشتر

آن پرداخته شد - در تمام غزلیات وی به روشنی دیده می شود ، سادگی و روانی

کلمات و جملات در بیان زیبایی پرستی و عشق ورزی و وصف معشوق ، تشبیهات

روشن و بدون پیچیدگی ، گاه این چنین آمیختن اشعار عاشقانه به تجربیات و پند و

اندرز و فلسفه زندگی ، در میان اشعار وی بسیار دیده می شود . ولی چنانکه گفته

شد چون آشنایی و دلایل کامل و کافی در دست نیست که آیا کدامین اشعار وی را

همراه با موسیقی می خوانده اند و به آن اعتبار غزل نامیده شده است و کدامین

آنها به اعتبار مضامین عاشقانه و شعر مجرد باید غزل نامیده شود ، به هیچ روی ،

نمی توان در این مورد داوری درست نمود ، ولی از نظر اوزان ایقاعی ، برخی از اشعار

وی به ویژه بحور نامطبوع و خفیف را که احتمالاً در آن دوران با موسیقی دمسازی

بیشتری داشته است ، می توان گمان برد که احتمالاً غزلیانی که نمونه آنها در زیر آورده

شده است نه تنها به اعتبار مضامین عاشقانه بلکه به اعتبار شعر ملهون آن زمان همراه با موسیقی خوانده می شده اند. وگرنه در این روزگار دمسازی هر شعری با موسیقی امکان پذیر است

شادزی با سیاه چشمان ، شاد	که جهان نیست جز فسانه و باد
زآمده تنگدل نباید بود	وز گذشته نکرد باید یسار
من و آن جعدموی غالیه ^۱ بوی	من و آن ماه روی حور نژاد
نیک بخت آن کسی که داد و بخورد	شور بخت آن که او نخورد و نداد
باد او برست این جهان و فسوس ^۲	باده پیش آر هر چه باد اباد
* * *	

سماح و باده ^۱ گلگون و لعبتان چوماه	اگر فرشته ببیند در او فتد در چاه
نظر چگونه بدوزم که بهر دیدن دوست	زخاک من همه نرگس دمده جای گیاه
کسی که آگهی از ذوق عشق جانان یافت	زخویش حیف بود گر دمی بود آگاه
* * *	

بدناخوریم باده که مستانیسم	وز دست نیکوان ، می بستانیم
دیوانگان بی هشمان خوانند	دیوانگان نه ایم که مستانیم
* * *	
دلاناکی همی جویی منی را	چه کویی بییده سرد آهنی را
دلم چون ارزنی ، عشق تو کوهی	چه سایی زیر کوهی ارزی را
بیا ایک نگه کن (رودکی) را	اگر بی جان روان خواهی تسی را
* * *	

۱- ماده^۱ خوستبوی و سیاه رنگ که از مشک و عبیر ترکیب می کردند .

۲- باری و بیرنگ ، لهو و لعب .

کجا بود گل، بی آب و گشت بی باران
به بوس گشته لبم شکرین از آن مرجان
گه او نبیذده و من شده نبیذستان

کجا بود شب، بی ماه و روزی خورشید
به ناز گشته برم عنبرین از آن سنبل
گه او عقیق خرومن شده عقیق فروش

* * *

نبیذ داری، چرا نیاری؟
به نزد گلشن، چران نیاری؟

گل بهاری، بت تتاری
نبیذ روشن، چو ابر بهمن

که به ویژه دوبیتی آخرین با وزن مخصوص خود که قافیه بدون رعایت ردیف در آن آمده است، به روشنی می نماید که تاجه اندازه می تواند با آهنگ موسیقی و ترانه به معنای (تصنیف) همراه باشد.

از سوی دیگر چنانکه می دانیم آوردن نام یا تخلص شاعر در شعر، به ویژه در غزل از قرن پنجم به بعد، رفته رفته رواج یافت، ولی در برخی از غزلهای (رودکی) مانند نمونه قبلی و شعر زیر، نشانه نام آوری در غزل به خوبی مشهود است، بی آنکه بتوان آن را توجه خاص وی به آوردن تخلص در شعر دانست.

شکسته سنبل زلف تومشک سارا را	زهی فزوده جمال تو زیب و آرا را
هزار طرح نهاده ست سنگ خارا را	قسم بر آن دل آهن خورم که از سختی
که کس ندیده ز سنگین دلان مدارا را	که از تو هیچ مروت طمع نمی دارم
ولی چه سود که تو نشوی خدارا را	هزار بار خدارا شفیع می آرم
ببندگی نپسندد هزار دارا را	چو (رودکی) به غلامی اگر قبول کنی

روی هم می توان چنین داوری کرد که کار غزل را در آغاز شعر پاریسی (رودکی) به گونه شکفته پی ریزی کرد و اشعار عاشقانه یا ملحون خود را بری آیندگان، نمونه‌ی شیرین و دلنشین باز نهاد.

(دارمستتر James Darmsteter) شعر (رودکی)

را به سه گروه اشعار درباری، عاشقانه، نومیدانه دسته بندی کرده، و بیش از هر چیز، چون مستشرقان دیگر، پیرامون اشعار غزلی وی داد سخن داده است.^۱

این بود یک بررسی نخستین در کار غزل فارسی، که به گونه اشعار ملحون و همراه با موسیقی، یا اشعار عاشقانه، به صورت آشکار در شعر فارسی وسیله (رودکی) پایه گذاری شد، در همین دوران، به نام یکی دیگر از اساتید سخن، یعنی "شهید بلخی"^۲ که معاصر و مورد احترام بسیار (رودکی) و منسوب به دربار سامانیان بوده است و حتی در گذشت وی را چهارده سال پیش از (رودکی) نوشته اند بر می خوریم، متأسفانه آنچه از اشعار (شهید) برجای مانده چنان اندک است که شایسته پژوهش و داوری نیست، گویی وی با تمام استادی که در کار سخن داشته همان گونه که در باره دانشهای دیگر وی نوشته اند، بیشتر به سبب اندیشه های فلسفی و مهارتی که در فن کلام داشته و همچنین مناظراتی که با "زکریای رازی"^۳ از او در دست است، مشهور بوده، و با شعر نیز تفرنی داشته

۱- ر.ک: (احوال و اشعار رودکی) ج ۳، ص ۸۴۹ به نقل از (ماخذ شعر ایران)، پاریس ۱۸۸۷ م.

۲- ابوالحسن شهید بن حسین جهودانکی بلخی د.گ: ۳۲۵ ه.ق. (ابن ندیم) در الفهرست (چاپ مصر، ص ۴۱۸) نام او را (سبیل) و (طبقات الاطباء)، ج ۱ ص ۳۱۹ و ۳۲۰ (علی) نیز نوشته اند. (معجم الادبای، چاپ مصر، ج ۳، ص ۸۰۶۸) نام او را (ابولحسن شهید البلخی) نوشته است. ر.ک: (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۱، ص ۳۸۹، و (چهارمقاله) تعلیقات، ص ۸۰، حاشیه ۱.

۳- (ابوبکر محمد، ابن زکریا بن یحیی رازی ۲۵۱-۳۱۳ تا ۳۲۳ ه.ق.) دانشمند و طبیب مشهور ر.ک: (ف.م.م.) اعلام.

است^۱. ولی از آنجا که چیره دستی وی در کار غزل نیز ستوده شده و حتی (فرخی) که خود در غزلسراییی یکی از چهره‌های درخشان شعر فارسی قرن چهارم و پنجم به‌شمار می‌رود با شعر؛
از دلارامی و نغزی، چون غزل‌های (شهید)

و زدل آویزی و خوبی چون ترانه^۲ بوطلب

به لطف سخن وی در غزل اشاره کرده‌است، به ویژه آنکه وی معاصر (رودکی) و، درکار شعر پیشرو و مورد احترام آیندگان خود در آن دوران بوده‌است، او رانیز باید از شمار غزلسرایانی دانست که پایه‌های غزل را در شعر فارسی استوار، کردند.

از بررسی تعداد بسیار ناچیزی از غزل‌های عاشقانه^۳ (شهید) که در دست است نیز به روشنی هویدا است که در آغاز شعر فارسی غزلیات عاشقانه گهگاه، با پند و اندرز یا مضامین تجربی دیگر همراه بوده، و در آن‌ها سوز و ساز و گرم سیری در راز و نیازی که آمیخته با غزلیات عاشقانه و ناب قرون بعد است دیده نمی‌شود، چنانکه این ویژگی در غزلیات (رودکی) نیز پیدا است و شعر زیر از (شهید) نمونه^۴ گویایی در این مورد می‌تواند باشد:

مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی که هرگز از تو نگردم، نه بشنوم پندی
دهند پندم و من هیچ پند نپذیرم که پند سود ندارد به جای سوگندی

۱- ر. ک: تعلیقات چهارم مقاله، ص ۸۱.

۲- (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۱، ص ۳۶۲، حاشیه ۲۰۲. این شعر به گونه زیر نیز آمده است؛
از دلاویزی و تری چون غزل‌های شهید وز غم انجامی و حوشی چون ترانه بوطلب
ر. ک: تعلیقات (چهارم مقاله نظامی عروضی)، ص ۸۲.

شنیده‌ام که بهشت آن‌کسی تواند یافت
 هزارکبک ندارد دل یکی شاهین
 ترا اگر ملک چینیان بدیدی روی
 ترا اگر ملک هندوان بدیدی موی
 به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم
 ترا سلامت بادای گل بهار و بهشت
 پس از (شهید) در زمینه غزل فارسی به نام افرادی مانند "ابواسحق جویباری"^۱ و
 "ابوطاهر طیب بن محمد خسروانی"^۲ که هر دو از شاعران دوران سامانی و دارای
 اشعار غزلی نیز بوده‌اند برمی‌خوریم، اگر چه بررسی اشعار اینان دگرگونی چشم‌گیری
 را در راه غزلسراییی نمی‌نماید، ولی نموداری از سیر تکامل غزل در این دوران می‌تواند
 باشد زیرا اشعار غزلی اینان تقریباً خالی از مضامین غیر عاشقانه و یکدست‌تر از اشعار
 پیشینیان آنان در این زمینه است.

پس از اینان نام "دقیقی"^۳ که بی‌هیچ دودلی از برجسته‌ترین شاعران دوره
 سامانی و آغازگر اشعار حماسی و پدید آورنده مدایح زیباست در کار عزل خودنمایی
 می‌کند، تغزل‌های شیوای او که در حقیقت باید در شمار غزل محسوب گردد، چنانکه
 در آینده خواهیم دید نقطه عطفی در کار شعر غنایی فارسی است، بررسی غزلیات
 وی نشان می‌دهد که با آنکه او در اشعار حماسی پیشگام شاعران بوده چگونه توانسته

۲۰۱- برای شرح و احوال و آثار این شاعران رجوع شود به (تاریخ ادبیات در ایران)،
 ج ۱، ص ۳۹۶-۳۹۹.

۳- (ابومنصور محمد بن احمد دقیقی)، مقتول در سالهای بین ۳۶۷-۳۶۹ ه. ق.
 ر. ک: (تاریخ ادبیات در ایران) ج ۱، ص ۴۰۸-۴۱۱.

است اندیشه‌های عاشقانه را در کمال روانی و با لطافت کلام و نازک خیالیهای
دل انگیز و روشنی بسیار بیان کند و به غزل لطف ویژه‌یی ببخشد .

بعزاز (دقیقی) تا پایان دورهٔ سامانی جز به نام "منجیک ترمذی" ^۱ و "رابعه"^۲
دختر (کعب) که داستان عشق بی سامان وی به (بکتاش) غلام برادرش مشهور است
و سرانجام جان بر سر این عشق گذاشت و به دست برادر کشته شد ، به شاعران
دیگری که در کار غزل دستی چشم گیر داشته باشند بر نمی خوریم و در این مقام
بهبتر است به آوردن یکی دو غزل از هر یک مبادرت کنیم تا کار پژوهش در دگرگونی
غزل تا پایان دورهٔ سامانی آسان شود .

به ابر پنهان کرد آفتاب تابان را	به سبزه بنهفت آن لاله برگ خندان را
به روی هر دو همش بر ، دو شاخ ریحان بود	به شاخ مورد به پیوست شاخ ریحان را
بتی که خسته دلان را به بوسه درمانست	دریغ دارد از این درد دیده درمان را
به ابر نیسان مانم کنون من از غم او	سزده که صنعت خوبست ابر نیسان را
به یک گذر که سحرگاه برگلستان کرد	بهشت کرد سراسر همه گلستان را

(ابو اسحق جویباری)

شب وصال تو چون باد بی وصال بود	عم فراق تو گویی هزار سال بسود
شب دراز و غمان دراز و چنگ دراز	در این سه کار بگو تا مرا چه حال بود
بسا شبها که فراق تراندم نسدم	امید آنکه مگر با توام وصال بود

۱- (ابوالحسن علی بن محمد منجیک ترمذی) ، از شاعران بزرگ نیمهٔ دوم قرن
چهارم ه. ق . ر. ک : (ف . م .) . اعلام .

۲- (رابعه بنت کعب قزدار بلخی) ، نخستین شاعر زن مشهور قرن چهارم ه. ق .
ر. ک : (ف . م .) . اعلام .

خیال تو همه شب ز من آید ای عجبی
مرا ز خال سه بوسه تو وعده کرده بدی
سیه چشم ماها، من این ندانستم
ترا مطیعم، نامردمی مکن صنما
مگر به نامه عشق اندرون نخوانده بدی
طعم به جان کنی و خیره فیل و قال کنی
وفای و مردمی امروز کن که دسترس است

* * *

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند
عقیق را چو بسا پید نیک سوده گران
به بوستان ملوکان هزار گشتم پیش
دو چشم آهو و دو نرگس شکفته به بار
کمان با پایان دیدم و طراری تیر
ترا به سرو این بالا قباس نتوان کرد

* * *

کاشکی اندر جهان شب نیستی
زخم عقرب نیستی بر جان من
ور نبودی کوکبش در زیر لب
ور مرکب نیستی از سیکوی
ور مرابی یار باید زیستن

* * *

روان من همه شب خادم خیال بود
بیای تا بدهم پیش، کت و بال بود
که ماه چارده را غمزه از غزال بود
ز خو برویان نامردمی محال بود
که خون دلش دکان پیش تو حلال بود
چو جان و دل بتو دادم چه قیل و قال بود
بود که فردا این حال رازوال بود
‡ (خسروانی)

سپید روز به پاکی رخاں تو ماند
گر آبدار بود با بلیاں تو ماند
گل شکفته بر خسارکان تو ماند
درست و راست بدان چشمکان تو ماند
که بر کشیده بود به ارواں تو ماند
که سرور اقدو بالا بدان تو ماند
‡

تا مرا هجران آن لب نیستی
گر و رازلف معقرب نیستی
مونس من تا روز کوکب نیستی
جانم از عشقش مرکب نیستی
زندگانی کاش یارب نیستی
‡ (دفعی)

ای پاکتر ز قطرهٔ باران بهمنی
 و آنجا که روی تو، همه‌کشور به روشن
 و ندر بهار حسنم ، تا تو برمنی
 و ریاسمین بری، تو بدل چونکه آهنی؟
 مگذر به باغ، سروسپی پاک بشکنی
 لاله رخ و بنفشه خط و یاسمین تنی
 ای صبر بر فراق بتان نیک جوشنی
 (منجیک ترمذی)

کوستس بسبار نامد سود منــــد
 کی توان کردن شنا ای هوشمد
 بس که بیسندید باید ناپسند
 کز کشیدن تنگ تر گردد کمند
 * * *

چه حجت آری پیش خدای عزوجل
 بدینم اندر، طاغی همی شوم به مثل
 که بی تو شکر زهرست و با تو زهر عسل
 به سنبل اندر پنهان کنند نجم زحل
 فَمَنْ يَكْتُمُ يَكْتُمُ يَوْمًا فَبَعْدَ عَيْزٍ ذُلٌّ
 (رابعه) * * *

یک موی ناپداز تن من وز میان تو
 زین خم گرفته پشت من و ابروان تو
 مانند رورگار من و زلفـکان تو
 پاورقی در صفحهٔ بعد

ای خوبتر ز پیکر دیبای ارمنی
 آنجا که موی تو، همه برزن به ریر مشک،
 اندر فرات غرقم، تادیده با منست
 ارا نگبیل لی، سخن نلح مرچراست؟
 مگر به ماه، نورش سیره شود زرشک
 خرم بهار خواند عاشق ترا که تو
 مارا چگونه به تیر فراق تو خسته گشت

عشقی او باز اندر آوردم به بند
 عشو دریایی کرانه ناپدید
 عشق را خواهی که تا پایان بری
 تو سنی کردم بدانسم همی
 * * *

مرا به عشق همی محتمل کنی به حیل
 به عشقت اندر، عاصی همی نیارم شد
 نعیم بی تو نخواهم، حجیم بی تو رواست
 به روی نیکو تکیه مکن که تا یکچند
 هرا یینه دروغست آنچه گفت حکیم
 * * *

یک لفظ ناپداز دل من وز زبان تو
 شاید بدن که آید، جفتی کمان خوب
 شیزا و شبهٔ اندیدم و مشک سیاه و قیر

ما ناعقیق نارد، هرگز کس از بمن هم رنگ این سرشک من و دولبان نو

(منطقی) ^۱

این اشعار نمونه‌ای از غزلهای شاعرانی است که پس از (رودکی) بيشواى نامبردار شعر فارسی، در دورهٔ سامی (تا حدود یایان قرن چهارم ه.ق.) می‌ریسته و هر یک به نوبهٔ خود راه عزل را برای آغاز مرحلهٔ کاملنری هموار ساخته‌اند. زمان زندگی اینان، یکی پس از دیگری و یا سال‌خوردگی یکی همراه جوانی آن دیگر بوده است و چنانکه خواهیم دید بیشتر در مشرق یا شمال شرقی ایران کم و بیش با یک‌اوضاع اجتماعی و اقتصادی همسان رورگار گذرانده‌اند. اگر چه سنجس سروده‌های این شاعران نمودار یک دگرگونی ندریجی است که پیشتر درک آن ار راه احساس امکان دارد، ولی این نکته سیرشایسته با دآوری است که پژوهش اس آنار سر آن چنان دگرگونی چشم‌گیری را که آغار یک شکفتگی مؤنردر کار غزل باشد. چنانکه نمونه‌های آنرا در قرون بعد از این دوران می‌بینیم - سعی نماید جرآنکه هر چه از آغاز شعر فارسی، به پایان قرن چهارم و شروع قرن پنجم، هجری فمری نزدیک می‌شویم، تعداد ابیات غزل بیشتر و معاهیم آن بکدست تر می‌شود و دامنهٔ تشبیهات حسی در وصف معشوق و تعبیر عاشقانه گسترش می‌یابد و در مقال بیان تجربیات فردی با اجتماعی شاعر، به‌گونهٔ پندواندرز در عزل رفته رفته کاستی

پاورقی صفحهٔ قبل:

۱- آبنوس . ۲- سیاه تلو .

۱- (ابو محمد منصور بن علی، د.گ: بین سالهای ۳۶۷-۳۸۵ ه.ق.) قدیم ترین

شاعر پارسی‌گوی عراق ر.ک: (تاریخ ادبیات در ایران) ج ۱ ص ۴۳۴-۴۳۶ .

می‌گیرد و جای خود را به تجرد معنوی ابیات غزل می‌دهد.

در این اشعار گاه به‌ندرت برخی تک بیت‌ها بارقه‌یی از جلوه‌های شعر غزلی نیمه‌های نخست قرن پنجم تا آغاز قرن ششم هجری قمری را در ذهن جلوه می‌دهد و گام‌گام دختران غزل را به کابین کمال نزدیک می‌کند چنانکه در بیت زیر:

شب وصال تو چون بادی وصال بود شب فراق تو گویی هزار سال بود

که مطلع غزلی از (خسروانی) است این حالت به‌خوبی آشکار است.

سرانجام همه ویژه‌گیهای شعر این دوران، که از نیمه‌های دوم قرن سوم آغاز و تا حدود پایان قرن چهارم هجری جای جای با جلوه‌ها و زیورهای کم و بیش از اندیشه‌ء شاعران بر برگهای دفتر ادب دیرین شعر پارسی نقش بسته، شیوه‌یی به دست می‌دهد که پیشینیان آن را به‌نام شیوه یا سبک سامانی می‌شناسند، و از آن‌پس با دوران دیگری از غزل که بر همین پایه‌ها استوار شده‌است روبرو می‌شویم که راه تکامل خود را از پایان دوره سامانی، با چهره‌یی دلپذیر تر آغاز می‌کند و تا پایان قرن پنجم هجری قمری، یعنی دوره فرمانروایی پادشاهان غزنوی ادامه می‌دهد و به شیوه یا سبک غزنوی مشهور می‌شود.

ب- "فرخی" ۱

پس از (رودکی) چهره درخشان دیگر غزل فارسی- در دورانی که مورد گفتگوی ماست- مردی از (سیستان) است که تا شیروی را در کار عزل نمی‌توان ندیده گرفت، فدیم‌ترین شرح احوال او را (نظامی عروضی) در (چهارمقاله) با توجه بسیار

۱- (ابوالحسن علی بن جولوع، فرخی سیستانی د.گ: ۴۲۹ ه.ق. ۰) شاعر به نام دربار (محمود و محمد و مسعود غزنوی)، برای شرح احوال او رجوع شود به (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۱، ص ۵۳۱-۵۴۰ و مقدمه دیوان (فرخی) به کوشش (محمد دبیر سیافی).

و بزرگداشت شایسته آورده است و بی آنکه از هنگام تولد او زمانی به دست دهد
می نویسد :

"فرخی از سیستان بود پسر جولوغ ، غلام امیرخلف بانو، طبعی به غایت
نیکو داشت ، شعرخوش گفتمی و چنگ ترزدی^۱ " و باز در آنجا که (خواجه عمیداسعد)
کدخدای امیر" ابوالمظفر چغانی"^۲ وی را در داگاه حضور امیر معرفی می کند از قول
وی می نویسد :

"ای خداوند ترا شاعری آورده ام که تا (دقیقی) روی در نقاب خاک کشیده است
کس مثل او ندیده است "^۳.

پس از (رودکی)، (فرخی) دومین شاعر بزرگی است که در دوران خود نه تنها
در کار غزل، بلکه در تمام فنون شعر با زبانی شیرین و احساسی بس لطیف، سخن
را تا مرزهای اعجاز و شگفت آفرینی رسانیده و حتی در برخی از اشعار خویش که
با معیارهای امروزی تغزل نامیده می شود، وجوه ناچیز تفاوت میان غزل و تغزل را از
میان برده است آنچنان که همه پژوهشگران سخن وی، که هر یک به گونه‌ی از دید خویش
اورا ارزیابی کرده یا از اصیل ترین قول‌ها یعنی داوری (نظامی عروضی) در باره
وی سود جست‌ه‌اند، به لطف سخن و سادگی بیان و شیوایی و رسایی شعر او معترفند
تا جایی که رشید و طواط"^۴، وی را در سخن سهل و ممتنع با (ابوواس) و (بحتری)

۱- ر.ک: (چهار مقاله نظامی عروضی) ، به کوشش دکتر (معین) ، ص ۵۸ .

۲- از امرای خاندان (چغانیان) یا (آل محتاج) که پس از اسلام در (چغانیاں) واقع
در مسیر علیای آمودریا (جیحون) حکومت می کردند .

۳- ر.ک: (چهارمقاله نظامی عروضی) به کوشش دکتر (معین) ص ۶۳ .

۴- (رشیدالدین سعدالملک محمدبن عبدالجلیل عمری د.گ: ۵۷۳ ه.ق .) .

شاعران چیره طبع عرب برابر می کند.^۱

ازسوی دیگر می دانیم که وی پس از (رودکی) تنها شاعر پارسی است که از آشنایی بسیار او به موسیقی و چنگ نوازی اشارات صریح در دست است و به این ترتیب به گواهی غزلیات لطیف عاشقانه و اوصاف دلپذیری که در شعرش متجلی است شگفت نیست که وی را درکارغزل، به ویژه غزلیات ملحون، سخنوری صاحب شیوه و منشاء تحول بشناسیم.

اگرچه در دوران زندگی (فرخی) شاعر چیره طبعی چون (عنصری) که قدرت سخن او در غزل شهرت دارد سمت امیرالشعراپی در بار (محمودغزنوی) را داشت و خود درکارغزل، چون قصاید مدحی، استادی نام آورد بود، ولی چنانکه می دانیم به سبب احاطه کامل او به علوم آن روزگار و استخدام بیشتر واژه های عربی و اصطلاحات علمی در شعر، لطف و سادگی سخن او در غزل به هیچ روی در مقام سنجش با (فرخی) نیست.

در این گفتار آهنگ آن نیست که چون مورخان و تاریخ نویسان شعر درگذشته به جای ارزیابی منطقی شعر شاعران و تاءثیر آنها در تحول شعر، پیرامون بزرگداشت (فرخی) یا هر شاعر دیگر با جملات آهنگین و لفظ بازی، چرب زبانی شود، بلکه دقایق اشعار غزلی این شاعر موسیقی آشنا که بی هیچ دودلی دختران غزل را با

بقیه^۶ باورفی صفحه^۶ قبل:

شاعر ایرانی و صاحب دیوان رسایل خوارزمشاهیان، ر.ک: (ف.م.م.) اعلام.

۱- او فراس و بحر را از این جنس بسیار است و در یارسی امیر فرخی را، ر.ک:

مقدمه^۶ (دیوان فرخی)، ص. ببت و سه.

نیروی طبع خویش به مرزهای بلوغ نزدیک کرده، مورد نظر است، بنابراین به خاطر آنکه دردآوری کلی پیرامون غزل فارسی در این دوران خواننده را از رنج مراجعه به دیوان وی برکنار داشته باشیم، برای نتیجه گیری بعدی، نمونه‌یی از غزلیات او را می آوریم:

سرزلف تونه مشک است و به مشک ناب ماند

رخ روشن توای دوست به آفتاب ماند

همه شب ز غم نخسبم که نخسبد آنچه عاشق

منم آنکسی که بیداری من به خواب ماند

ز فراق روی و موی تو ز دیده خون چکانم

عجب است سخت خونی که به روشن آب ماند

سرزلف را متابان، سرزلف را چه تابی

که در آن دوزلف ناتافتگی به تاب ماند

تو به آفتاب مانی و ز عشق روی خوبیت

رخ عاشق نوای دوست به ماهاب ماند

* * *

این منم که نو مرا حال بدسحای رسد

این نوبی که سو مرا روز جیس باید دید

من هماسم که نه من داسنی ارگبی چنم

چه فاده سب که در من سوای نکرید

زندگانی را تا مرک بدل باید کرد

حومرا کارار اس کار بدس ساهرسد

دل من بسندی و سارکسیدی دل حوس

دل رمن سکنهی سارسانسب کسد

نفریبی تو مرا کز تو من آگه شده ام
دل بدخواه من از انده من شادی کرد
آنچنان کار به یک بار چنین داند شد

* * *

من نخواهم سخن و لابه^۶ تو نیز خرید
دوستی کس چو تو بد عهد و جفا کار ندید
در همه حال زهر کار نباید ترسید

ای دوستی نموده و پیوسته دشمنی
دل پیش من نهادی و بفریفتی مرا
پنداشتم که دل همی از دوستی دهی
دل دادن توازی بی آن بود تا مرا
کشتی مرا به دوستی و کس نکشته بود
بستی به مهربان دل من چند بار عهد
با تو رهیت را چو به دل ایمنی نبود
خرمن زمرغ گرسنه خالی کجا بود

* * *

در شرط ما نبود که با من تو این کنی
آگه نبوده ام که همی دانه افگنی
بر تو گمان که برد که تو دشمن منی
اندر فریبی و دلم از جای بر کنی
زین زارتر کسی راهرگز به دشمنی
از تو نمی سزد که کتون عهد بشکنی
زین پس به جان چگونه بود بر تو ایمنی
ما مرغکان گرسنه ایم و تو خرمنی

باز یارب چونم از هجران دوست
تا همی خایم لب و دندان خویش
دیدگانم ابر در افشان شد ست
من نخسم بی خیال روی یار
من به جان با دوست پیمان کرده ام
من چنینم یار گویی چون سود

باز چون گم گشته ام جویان دوست
ز آرزوی آن لب و دندان دوست
ز آرزوی لفظ در افشان دوست
من نخندم بی لب خندان دوست
نشکنم تا جان بود پیمان دوست
آن خود دانم ، بدام آن دوست

چنانکه در پیش گفته شد (عصری) امیرالشعرای دربار (محمود غزوی) که در دوران
سخت سلطنت این حادان می ریست و فصاید استوارش با شیوه^۶ و بزه^۷ او مورد تقلید
بسیاری از شاعران فصیده سرای پس از وی فرار گرفت^۱ نیز در کار غزل طبعی چیره

داشت، ولی همانگونه که اشاره شد غزلیات او به سبب نازک خیالیها، یا به گفته خود شری "پیچیدن به باریک وهم" و استعمال واژه های عربی، به سادگی و روانی و دلنشینی غزلیات (فرخی) نیست و چنانکه خواهیم دید کار (عنصری) در غزل، نقطهء مطفی است که می توان پایه های دگرگونی غزل را در قرون ششم به بعد تاحدی در آن جستجو کرد، چنانکه این خاصیت در سخن (منوچهری دامغانی) نیز دیده می شود. برای نمونه به این غزل از (عنصری) توجه می کنیم:

دلبری دستبرد ^۱ بتگر نیست	بت که بتگر کندش دلبر نیست
آزری ^۲ وارو صنع آزر نیست	بت من دل برد که صورت اوست
جفت بالای او صنوبر نیست	از بدیعی به بوستان بهشت
بوی عنبر دهست و عنبر نیست	چیست آن جعد سلسله که همی
زارترزان میان لاغر نیست	هیچ مویی شکافته از ^۳ بالا
که بدان چشم هیچ عبرت نیست ^۴	بینی آن چشم پرکرشمو و ناز

به طور کلی سنجش غزلیات (عنصری) و (فرخی) با اینکه هر دو در یک زمان می زیسته اند تفاوت بسیار شیوهء این دور روشن می کند، زیرا انسان به خوبی درمی یابد که راه این دو شاعر، که هر یک به سهم خود دارای مقامی والا و سخنی

پاورقی صفحهء قبل:

۱- ر.ک: (گنج سخن)، ج ۱ ص ۱۱۴.

۱- هنر، برتری ۲- منسوب به آزر، عمّ یا پدر ابراهیم.

۳- (شکافُتَرُ) تلفظ شود.

۴- نرگس، بوستان افروز،

در حدزیبایی آن روزگارند تا چه پایه درکار غزل جداست ، (عنصری) شاعری که غزل را بی آنکه خود درکار عاشقی باشد از روی تفنن ولی با طبعی چیره و سخنی پهنیده که شایسته اندیشه های باریک ؛ (رمانتیک . Romantique) است می سراپد ولی غزل (فرخی) می نماید که وجود پردازنده آن با عشق ، آنهم براساس (رآلیسم . Réalisme) آمیخته است و شاید هیچ شاعری تا آن زمان و حتی مدتی پس از او چون وی عشق نورزیده باشد .

یکی از مشخصات اشعار غزلی و عاشقانه^۱ (فرخی) توجه بیش از اندازه به "بوسه" و کاربرد این واژه در غزلیات او است ، چنانکه پیش از وی چنین توجهی در غزلیات شاعران دیده نمی شود و تنها نگارنده ترکیب "سه بوسه" را که در غزلیات (فرخی) به همان صورت یا "دو بوسه" به کار رفته است در شعر زیر :

مرا زخال "سه بوسه" تو وعده کرده بدی بهای تا بدهم پیش کت و بال بود^۱
از (خسروانی) دیدم . حال آنکه دیوان فرخی ، ویژه بخش غزلیات آن ، تا حد چشم گیری نمودار توجه او به استعمال این کلمه است . رویهم می توان (فرخی) را در کار غزل از شاعرانی دانست که نه تنها با بیان اندیشه های ساده و صادق عاشقانه در شیوه بی با کمال سادگی و لطافت ، مرز میان شیوه سامانی و دوره نخست غزنوی را مشخص نمود ، بلکه روش وی در این زمینه کم و بیش مورد پیروی شاعران دیگری که تا حدود پایان قرن ششم هجری قمری به بیان عشق دنیایی در اشعار خویش می پرداختند قرار گرفت و ایشان نیز چون وی معانی غنایی را در غزل و تغزل به یکسان آوردند .^۲

۱- ر. ک. : (گنج سخن) ، ج ۱ ، ص ۱۹ .

۲- ر. ک. : (گنج سخن) ، ج ۱ مقدمه ، ص شصت و هفت .

در همین دوران ، نمود اندیشه‌های عاشقانه^۱ "منوچهری دامغانی" در شعر فارسی جلب توجه می‌کند ، وی که ظاهراً در (۴۲۶ هـ . ق .) به دربار (مسعود غزنوی) راه یافت و از معاصران (عنصری) به شمار می رفت نیز از شاعرانی بود که چون (عنصری) به دانش‌های پزشکی و دینی و نجوم آن زمان و همچنین زبان عربی و علم نحو احاطه داشت^۲ و با تأثیر پذیری از دانشهای خویش و محفوظات اشعار عربی که داشت^۳ ناگزیر اندیشه‌های باریک و اصطلاحات علمی را با مفاهیم وسیع در شعر فارسی وارد کرد و خواه‌ناخواه از تأثیر مضامین اشعار عربی در شعر خود بی بهره نماند .

برای نمودن راهی که غزل در دوران اول (غزنوی) وسیله^۴ (عنصری و فرخی و منوچهری) به سوی کمال پیمود و جلوه^۵ دیگری را به عنوان پایه‌های غزل در قرن ششم هجری قمری آغاز کرد توجه به این غزل (منوچهری) شایسته است :

۱- (ابوالنجم احمد بن قوص بن احمد دامغانی د . گ . : ۴۳۲ هـ . ق .) ر . ک . : (تاریخ

ادبیات در ایران) ج ۱ ، ص ۵۸۰ .

۲- خود او گوید :

من بدانم علم طب و علم دین و علم نحو توندانی دال و ذال و راء و زاء و سین و شین

ر . ک . : (تاریخ ادبیات در ایران) ، ج ۱ ، ص ۵۸۲ .

۳- و باز از اوست :

من بسی دیوان شعر تازیان دارم ز بر نوندانی خواند الا هبّی بصحک فاصحین

که مصراع دوم آن اشاره است به این بیت از مطلع قصیده^۶ (عمرو بن کلثوم) :

الاهبّی بصحک فاصحینا ولاتبقی خمور الأندریا

ر . ک . : (تاریخ ادبیات در ایران) ، ج ۱ ، ص ۵۸۲ .

ای باعدوی ما گذرنده زکوی ما
 نامم نهاده بودی بدخوی و جنگجوی
 جستی و یافتی دگری بر مراد دل
 اکنون به جوی اوست روان آب عاشقی
 ای ماهروی شرم نداری ز روی ما
 با هر کسی همه گله کردی زخوی ما
 رستی زخوی ناخوش و از گفت و گوی ما
 آنروز شده آب گذشتی زجوی ما
 گرمست آب ما که کهن شد سبوی ما
 چندین به خیره خیره چه گردی به کوی ما
 اکنون یکی به کام دل خویش یافتی

پ- "قطران"

پس از (منوچهری) تا پایان قرن پنجم هجری در کار غزلسرای فارسی به نام
 مردی از دیار (آذربایجان) که به زبان دری اشعاری نغز پرداخته باز می خوریم ،
 این شاعر ارزنده "قطران تبریزی" است .

در تمام دورانی که مورد پژوهش ماست ، یعنی از آغاز شعر فارسی دری تا
 حدود پایان قرن پنجم هجری قمری ، که آن را به بررسی غزلیات عاشقانه و ملحون
 اختصاص داده ایم ، "فنطقی رازی" گه او را در شمار قدیم ترین شاعران دری و عسراق
 شمردیم و "غضایری رازی"^۲ ، بیشتر شاعران - به دلایلی که خواهیم دید - از
 بخش شرقی و شمال شرقی ایران برخاسته بودند و صرف نظر از شیوه^۶ تعبیر و اندیشه ،
 زبان و ترکیب های مورد استعمال آنان در شعر ، ویژگی روش خراسانی داشت ، ولی
 (قطران) مردی بود بازبان آذری و از دیار (آذربایجان) که به زبان دری شعر
 می پرداخت ، وی از شاعرانی بود که بازبانی شیرین به بیان مضامین بدیع عاشقانه

۱- (ابومنصور قطران عضدی تبریزی د.گ: ۴۶۵ ه.ق. ۰) ، ر.ک: (گنج سخن) ،
 ج ۱ ، ص ۱۷۲ .

۱- (ابوزید محمد بن علی د.گ: ۴۲۶ ه.ق. ۰) ، ر.ک: (گنج سخن) ، ج ۱ ، ص ۱۲۷ .

در غزل دست‌زد و اشعارش در این زمینه به‌روانی و دل‌انگیزی شهرت یافت و به نظر نگارنده با آنکه خود در (سبک خراسانی) شعر ساخته، بازمی‌توان او را باشیوه و زبان‌ویژه‌اش از پایه‌گذاران (شیوهٔ آذربایجانی) که از شاخه‌های (سبک عراقی) است) به‌شمار آورد.

در غزلیات این شاعر به‌خوبی احساس می‌شود که مجرد معنوی ابیات آن چنانکه به تدریج در غزلیات قرون ششم و هفتم به چشم می‌خورد—چگونه آغاز می‌گیرد و شعر غزلی به چه روشنی به سوی مضامین خیالی و یک‌نیمه (رمانتسم) روی می‌نهد، غزلی از (قطران) را برای گواه این سخن بازمی‌بینیم:

هرگه که من به زلف وی اندر نظر کنم	شادی و خرمی ز دل خویش برکنم
گرد دروان سرشکم و گردد تیان دلم	گردد نژدند جانم و گردد نواں تنم
هرگه که دست برشکن زلف او برم	برخویشتن ز حسرت و تیمار شکم
گاهش به روی برنهم و گه به دیدگان	گاهش هزار بوسه به یک موی بررنم
بیهش بیوفتم کهمی دیده باشم	در بیهشی کجا بوم از دست بفگم
بی تو، به زلف تو نتوانم نهاد دل	بی تو، چو موی گردم گرسنگ و آه‌نم

* * *

و همچنین غزل زیر را:

ای دل ترا بگفتم، کز عاشقی حذر کن	بگذار نیکوان را، وز مهرشان گذر کن
چون روی خوب بینی دیده فراز هم نه	چون تیر عشق بارد، شرم و خرد سپر کن
هرگام عاشقی را، صدگونه درد ورنجست	گرایمنیت باید، از عاشقی حذر کن
فومان من نبردی، فرجام خود نجستی	پنداشتی که گویم، هر ساعتی بتر کن
ناکام من برفتی، در دام عشق ماندی	چونست روزگارت؟ مارا یکی خبر کن
اکون به صبر کردن، ناید مراد حاصل	زیں چاره بازمانی، روچاره دگر کن

شعر (قطران) نه‌تنها نموداری از رسیدگی غزل این دوران به اوج خویش و آغاز دگرگونی تازه‌یی است، بلکه استفاده از اوزان بلند تر راکه در قرون بعدی رواج بیشتری یافت به خوبی نشان داده، به‌طور کلی احساس تفاوت میان شعر او را با شعرای خراسان امکان می‌دهد.

پس از (قطران)، با اشعار دلنشین^۱ مسعود سعد سلمان^۱ یکی دیگر از برجستگان شعر پارسی که پیش از پایان قرن پنجم هجری قمری می‌زیست آشنا می‌شویم. زندگی پرماجرای زندانی (حصارنای) که ناله‌های جانسوز پرتواندیشه‌های بلند پروازش از اوج دیوارهای سهمگین زندانهای (سود و دهکونای^۲ و مرنج) و فراز قرون و اعصار گذشته، به غزلیات دلنشین و حتی قصاید استوارش سوز و حالی دیگر بخشیده است چنانکه در غزلیات او نیز نشانه^۳ یک دگرگونی به ثمر رسیده و تدریجی را در کار غزل می‌توان دید، چنانکه در غزل زیر:

ای ترک ماهروی ندانم کجا شدی	پیوسته که گشتی؟ کز من جدا شدی
بودم ترا سزاو تو بودی مرا سزا	ترسم ز نزد من به کسی ناسزا شدی
بیگانه گشتن از من، چون در سر تو بود	با جان من به مهر چرآشنا شدی؟
ای تیر راست چون بزدی بر نشان زخم	وی ظن نیک من به چه معنی خطا شدی
آری همه گله‌کنم چون شدی زد دست	تا خود همی به زاری گویی کجا شدی
امروز ار ره جردی در دود بده خاک	بس شب که تو ز وصل در او تونیاشدی

باد رغرل زیر که چند بیت برای نمونه از آن آورده می‌شود:

۱- (مسعود بن سعد سلمان ۴۳۸-۴۴۰ تا ۵۱۵ ه.ق. ۱۰) ر.ک: (تاریخ ادبیات در

ایران)، ج ۲، ص ۴۸۳-۵۰۱.

۲- هفت سالم بکوفت سود و دهک پس از آن سه سال قلعه نای

تم از رنج گرانبارمکن، گو نکم جگرم چون دلم افکارمکن، گونکنم
 دل نزاراست ز عشق تو ببخشای و برو تن نزاراست به غم زارمکن، گونکنم
 برمن اربخت گشاده کند از عدل دری آن دراز هجر به مسمارمکن، گونکنم
 عهد کردی که از این پس نکم با تو جفا کردی این بار و دگر بارمکن، گونکنم^۱

کشش به سوی شیوهی که از قرن ششم تا هشتم تکامل یافته به خوبی آشکار است .

در شعر (مسعود سعد) یک ویژگی چشم گیر دیگر نیز خودنمایی می کند، به این ترتیب که بیان شکوه ها و رنج های روزگار و تجربیات فردی زندگی که با شعر (رودکی) گهگاه در اشعار غزل گونه چهره می نمود، به ویژه در اشعار این شاعر رنج دیده به گونه^۲ شگفتی جلوه کرده و در حقیقت پایه^۳ بیان اندیشه های از این شمار را، در غزل دوران های بعد استوار ساخته است .^۴

شک نیست که هم زمان با (مسعود سعد) شاعران دیگری چون "عثمان مختاری"^۳ به کار غزل دست زده اند که شاید بتوان سروده های آنان را در شمار اشعار ملحون دانست^۴ ولی جلوه های دگرگونی راستین غزل را در شعر اینان که نام بردیم، بهتر و بیشتر می توان دید .

۱- در صورت نیاز برای مطالعه^۲ تمامی غزل رجوع شود به ص ۴۹۹ از جد دوم (تاریخ ادبیات در ایران) .

۲- شعر (حصارنای) مسعود سعد بهترین نمونه برای تجلی این گونه اندیشه ها در اشعار غزلی می تواند باشد .

۳- (حکیم ابوعمر و یا ابوعمر، بهاء الدین عثمان بن عمر مختاری غزنوی، تولد ۴۵۸ -۴۶۹، د.گ. : ۵۱۲-۵۴۸ ه.ق. ۰) ر.ک: مقدمه^۳ دیوان (عثمان مختاری) .

۴- ر.ک: دیوان (عثمان مختاری) ، ص ۵۷۶، حاشیه .

به طور کلی سیر تکامل غزل را به هیچ روی نمی توان با مرزهای باز شناخته در زمان مشخصی روشن کرد، چنانکه نه تنها غزل به مفهوم اشعار عاشقانه^۱ ملحون یا مجرد، کم و بیش از قرن ششم هجری قمری به بعد نیز وجود داشته و نظامی^۲ نیز چون شاعران دیگر قرون بعد، در اشعار خود به آنها اشاره می کند^۳، بلکه بیشتر نزدیک به تمامی غزلیات (مولوی) رامی توان از این شمار دانست^۴ ولی از آنجا که اوج گرم سیری غزلیات ملحون، به مناسباتی که خواهیم دید تا نیمه^۵ قرن پنجم هجری قمری بوده است و از آن پس میان غزلیات و تغزل های شعر فارسی کمتر می توان تفاوتی دید، در اینجا گفتگو پیرامون (اصطلاح اول) غزل یا اشعار و غزلیات ملحون را در این بخش پایان می دهیم و چون از آغاز شعر فارسی دری، تا پایان قرن پنجم هجری قمری، نوع دیگری از جنس غزل به نام (نسیب و تشبیب و تغزل) رواج داشته است، در بخش دیگر به پژوهش در این باره می پردازیم تا بررسی کلی اشعار غزلی از نظر شکل و مضمون، و راه دگرگونی آن تا پایان قرن پنجم ممکن شود.

۱- (جمال الدین ابو محمد الیاس، د. گ: ۱۴ هـ. ق. ۰). ر. ک: (گنج سخن)، ج ۱.

۲- غزل های (نظامی) را غزالان زده برزخمه های چنگ نالان

نوای نظم او خوشتر ز رود است سراسر قولهای او سرود است

۳- ر. ک: عقیده^۵ استاد (همایی) دیوان (عثمان مختاری)، ص ۵۷۲، حاشیه.

بخش چهارم

غزل به مفهوم "نسب و تشبیب و تغزل"

۱

نگاهی به چگونگی های سیاسی و اجتماعی و تاءثیر آن در آغاز شعر فارسی

در بخش نخست، آنجا که پیرامون هنر و چگونگی پدید آمدن و همچنین گونه های آن سخن گفته شد، دانستیم که عوامل زندگی و آنچه محیط آدمی را تشکیل می دهد خواه طبیعی، اجتماعی، یا عاطفی باشد - تا چه اندازه می تواند در زاینده گی پدیده های هنری و کیفیت آن ها موثر واقع شود، تا آنجا که برای پژوهش در هر اثر هنری، از تاءثیر اجتماع و مناسبات زمان پدید آمدن آن هنر نمی توان غافل بود، و متقابلاً زوایای ناشناخته تاریخ و تاءثیر وقایع آن را، در تراوش های زیبای اندیشه هنرمندان به ویژه سروده های شاعران به روشنی می توان دید، به این ترتیب بی هیچ دودلی در کار بررسی غزل در ادب پارسی نیز به مناسبت ها و اوضاع اجتماعی و سیاسی هر زمان نباید بی توجه ماند.

اگر چه با اعتقاد به این موضوع، حق این بود که در آغاز (بخش سوم) که پیرامون

غزلیات ملحون و عاشقانه سخن گفتیم به بررسی اوضاع اجتماعی و سیاسی در دوران مورد گفتگو به پردازیم، ولی چون تأثیر اوضاع اجتماعی و سیاسی از نیمه‌های اول قرن سوم تا پایان قرن پنجم هجری قمری، بیشتر در اشعاری که به نام تغزل در آغاز قصاید و مدایح شعر فارسی سروده شده محسوس است، به این گفتار در مقدمه^۱ این بخش توجه می‌کنیم.

در این بررسی سر آن نیست که تاریخ حکومت‌ها و پادشاهان جای جای بازآموده شود، بلکه یک نگاه سطحی به وضع عمومی ایران پس از اسلام و جنبش‌های نژادی و استقلال‌خواهی آن، همراه با شیب و فرازهایی که حواه ناخواه همراه اس دگرگونی‌ها بوده است، می‌تواند روشنگر ویژگی‌های اشعار پارسی باشد.

نابسامانی سیاسی و اجتماعی ایرانیان تا دو قرن پس از چیرگی اعراب و حلوه^۲ اسلام پوشیده نیست، و این بسبار روشن است که هر ملنی پس از یک دگرگونی تاریخی تا مدتی از هر نظر گرفتار خاموشی و پریشانی می‌شود و اگر اصالت داشته باشد، بعد از چندی بهال طوفان زده و وجودش باز به جوانه می‌نشیند و زندگی نوین خویش را با جلوه‌های دیگری آغاز می‌کند.

تاریخ پس از اسلام ایران سراسر مسحون از آشفتگی‌های زائیده از شکست حکومت یک پارچه ساسانیان از اعراب است، این نابسامانی تا رستاخیز بزرگ مرد تاریخ، "یعقوب لیث صفاری"^۳ که از دیار (سیستان) برخاست و با شهادت و مردانگی استقلال ایرانیان را با شکست مخالفان در (۲۴۸ هجری قمری) پایه‌گذاری کرد با شدت بیشتری ادامه داشت. تا آن زمان بخش‌های ایران وسیله^۴ دست نشانندگان خلفای عباسی که از هر جهت در اطاعت حکومت بغداد بودند اداره می‌شد، چنانکه در (۲۰۵ ه.ق.)، طاهریان

۱- د. گ.؛ (۲۶۵ ه.ق) ر. ک.؛ (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۱ ص ۳۸.

برق‌سمتی از سرزمین خراسان حکمروایی داشتند و حتی پس از شکست از (یعقوب لیث) اعقاب آنان حکومت ضعیف خود را تا سال (۲۵۹ ه. ق. ۰) ادامه دادند.

پس از (یعقوب لیث) برادرش "عمرو لیث"^۱ پرچم داری سلسله صفاریان را به عهده گرفت و تا سال (۲۸۷ ه. ق. ۰) که از (اسماعیل سامانی) شکست یافت حکومت مقتدر صفاری را در سیستان و بخش بزرگی از شرق ایران گسترش داد و جانشینان وی حکومت صفاریان را که پس از او ضعیف شده بود تا سال (۳۹۳ ه. ق. ۰) که وسیله^۲ (محمود غزنوی) برانداخته شدند ادامه دادند.

در بخش دیگر ایران سامانیان از سال (۲۶۶ ه. ق. ۰) فرمانروایی می کردند این گروه از امرای ایران نیز با احیای رسوم دیرین بر (ماوراءالنهر، خراسان، سیستان ری و گرگان) تا (۳۸۹ ه. ق. ۰) حکومت داشتند.

هنوز پایان دوران (سامانیان) فرانسیده بود که (غزنویان) در سال (۳۶۶ ه. ق. ۰) پایه‌های حکومت خود را با فرمانروایی "سبکتکین"^۲ در بخشی از مشرق ایران آغاز کردند و تا (۴۳۲ ه. ق. ۰) که بر (مسعود غزنوی) شکست آمد و مقتول شد، دوران اول حکمروایی خویش را با نیرومندی به سر بردند و دوران دوم آنرا سیز تا (۵۷۹ ه. ق. ۰) باناتوانی پی گیری کردند.

این سر نوشت بخش شرقی ایران و برخی از نواحی مرکزی آن بود، پس از - برخاستن (یعقوب لیث) به هدف یک پارچه ساختن و برگرداندن استقلال ایران،

۱- برادر (یعقوب لیث) و دومین پادشاه صفاری (۲۶۵ - ۲۸۷ ه. ق. ۰) ر. ک: (ف. م. ۰) اعلام.

۲- ملقب به (ناصرالدوله) مؤسس سلسله^۲ (غزنویان) د. ک: (۳۸۷ ه. ق. ۰)، ر. ک: (ف. م. ۰) اعلام.

آل بویه از (۳۳۴-۴۴۷ ه.ق.) به بخش بزرگی از نواحی غربی و مرکزی حکومت کردند و نواحی وسیع مورد فرمانروایی خود را از قبضه قدرت خلفای عباسی بیرون آوردند و آل زیار نیز از (۳۱۶-۴۳۴ ه.ق.) بر نواحی مازندران و گرگان حکومت داشتند.

در حقیقت امرای بزرگ ایران پس از اسلام تا پایان قرن پنجم هجری قمری همان امرای (صفاری و سامانی و عربوی) بودند که دیگر حکومت‌ها را در دوران ضعف آنان، زیر نظر و اطاعت داشتند. در شرح زیر که برای روشن شدن وضع حکومت‌های پس از اسلام در ایران (تا پایان قرن پنجم و نیمه‌های قرن ششم ه.ق.) ترتیب داده شده است می‌توان به روشنی موقع و زمان فرمانروایی برخی از حکومت‌های مفتدر و نواب آنها را باز یافت.

طاهریان: از ۲۰۵-۲۵۹ ه.ق. حکومت بر قسمتی از خراسان.

صفاریان: از ۲۵۴-۳۹۳ ه.ق. حکومت بر سیستان و بخشی از نواحی مرکزی ایران.

سامانیان: از ۲۶۶-۳۸۹ ه.ق. حکومت بر ماوراءالنهر و خراسان و قسمتهایی

از سیستان که وسیله امرای آل عراق، آل محتاج، چغانیان، آل زیار، آل بویه بر بخشهای وسیعی از مازندران و گرگان و طبرستان و نواحی مرکزی ایران تسلط داشتند.

غزنویان: از ۳۶۶-۵۷۹ ه.ق. حکومت بر سرزمین‌های سامانیان.

آل بویه: از ۳۳۴-۴۴۷ ه.ق. حکومت بر نواحی مرکزی ایران.

آل زیار: از ۳۱۶-۴۳۴ ه.ق. حکومت بر مازندران و طبرستان.

به‌طور کلی تمامی این امرا و خاندان‌شان، باهدف یک پارچه ساختن و ایجاد

همبستگی و تجدید حیات سیاسی و ادبی ایران، می‌کوشیدند تا به جبران شکست ایرانیان از اعراب، مجدو شکوهمندی دیرینه^۶ این سرزمین را بازگردانند، و در نتیجه^۶ کوشش‌های بی‌دریغ اینان بود که رفته رفته ایرانیان اگر چه به پاس دین اسلام رهبر و خلیفه مسلمین و حکومت بغداد را محترم می‌شمردند، ولی عملاً به هیچ‌روی به تمنیات و دستورهای آنان سرنمی‌نهادند و سرانجام نیز به تدریج استقلال از دست شده^۶ ایران را از هر نظر بازگرداندند.

یکی از عوامل مهمی که در نتیجه^۶ این هدف بزرگ و نیت تجدید حیات ادبی و فرهنگی به گونه^۶ شکفته‌یی به ویژه در مشرق ایران بارور گردید و سخت از حمایت امر او پادشاهان ادب پرور برخوردار شد، شعر پارسی بود که از همان آغاز جلوه‌گری مورد حمایت بسیار پرچمداران این تدبیر فرار گرفت، و اینان که بیشتر خود مانند (یعقوب لیت) نسبت به زبان پارسی کشش چشم‌گیری داشته، یا مانند امرای (جغانیان) خود شاعر و ادب پرور بودند، به شاعران پارسی‌گوی توجه بیش از اندازه میدول می‌داشتند و آنان را در کف حمایت خود از هر گونه بزرگداشت و بذل مال و نیروی مدی بهر مند می‌کردند، ناجایی که به گواهی تاریخ ادب در ایران، بیشتر فریب به اتفاق این شاعران که "رودکی و فرخی و عنصری و منوچهری" مانند آنان نمونه‌های خوبی برای اثبات این گفته‌اند، از زندگی مرفه و نزدیکی به سلطان و برخورداری از لطف آنان بهره‌ور بوده‌اند.

حمایت از سخن پردازان و شعرو شاعری از چند نظر مورد توجه امر او پادشاهان وقت بود، یکی آنکه پرورش و تشویق شاعران و بزرگداشت و ترفه آنان، گروه شاعران را در نعظم ایشان و ستایش آنان در مدایح و قصاید بلند، به کوشش می‌انگیخت، و این خود در نام‌آوری و توجه اذهان به پادشاهان ایرانی و بقای سکوهمندی آنان در مقابل حکومت بعدا^۶ نیری فراوان داشت، تاحاسی که (بطامی

عروضی) در (چهارمقاله) به اهمیت این موضوع اشاره می کند :

"پس پادشاه را از شاعر نیک چاره نیست، که بقاء اسم او را ترتیب کند و ذکر او را در دو اوین و دفاتر مثبت گرداند، زیرا که چون پادشاه به امری ناگزیر است ماء مور شود، از لشکر و گنج و خزینه او آثار نماند، و نام او به سبب شعر شاعران جاوید بماند." شریف مجلدی^۱ گرگانی گوید :

از آن چندان نعیم این جهانی که ماند از آل سامان و آل سامان
شای رود کی ماندست و مدحت نوای بارید ماندست و داستان^۲

..... بسامه تران که به نعمت پادشاهان خوردند و بخشش های گران کردند و بر این شعراء مفلک سپردند که امروز از ایشان آثار نیست و از خدم و وحشم ایشان دیارنه، و بساکوشک های منقش و باغهای دلکش بنا کردند و بیاراستند که امروز بازمین هموار گشته است و با مغازات و اوادیه برابر شده (مصنف)^۳ گوید :

بساکا خا که محمودش بنا کرد که از رفعت همی بامه مرا کرد
نبینی زان همه یک خشت بر پای مدیح عنصری ماندست برجای^۴

و باز در جای دیگری نویسد :

"..... و اما بر پادشاه واجب است که چنین شاعر را تربیت کند تا در خدمت او پدید آید و نام او از مدحت او هویدا شود"^۵

۱- (ابوشریف احمد علی "یا احمد بن علی" مجلدی گرگانی)، شاعر نیمه اول و

اواسط قرن پنجم ه. ق. ر. ک: تعلیقات (چهارمقاله) ص ۷۳.

۲- (چهارمقاله) ص ۴۴. ۳- منظور (نظامی عروضی) است.

۴- (چهارمقاله) به اهتمام دکتر (معین)، ص ۴۴-۴۶.

۵- (چهارمقاله) به اهتمام دکتر (معین)، ص ۴۸.

دیگر آنکه صرف نظر از تأثیر نیکی که این شیوه در نگاهداری مبانی فرهنگ ادبی داشت، شاعران نیز به چشم داشت تنعم پادشاهان و بهرمندی از توجه ایشان به شاعری دست می زدند و هر چه بیشتر به سرودن اشعار بلند و افزایش به گنجینه شعرو ادب پارسی که خود رهنمونی برای شاعران آینده بود می پرداختند. و این خود از اشاره^۶ (نظامی عروضی) که می نویسد:

"..... زیرا که چنانکه ممدوح به شعر نیک شاعر معروف شود، شاعر به صله^۷ گران پادشاه معروف شود، که این هر دو ملازمانند" اهویدا است.

به این ترتیب در بار هر یک از امرا و پادشاهان این دوران که بیشتر هم از نواحی شرقی و شمال شرقی ایران برخاسته بودند از گروه شاعران سخنور که در حقیقت از ویژگیان دربار بودند و هریک، از امیران و پادشاهان و حتی شاهزادگان وظیفه می گرفتند مستغنی بود و اینان با رواجی که زبان پارسی دری به ویژه در نواحی شرقی ایران داشت توانستند نه تنها در اعتلای زبان پارسی مؤثر واقع شوند، بلکه به سبب همراه بودن با پادشاه در مجالس بزم و سرور و حتی لشکرکشی هانموداری از وقایع دوران خویش به دست دهند و نام آنان را در تاریخ شعر و ادب ایران جاودان سازند.

شیوه^۸ سخن این شاعران در کار برگداشت پادشاهان و بیان مدح و عطف آنان با قصیده آغاز می گردید ولی شاعران به تقلید از سرای عرب سبتر (سبب و تعزل) که نموداری از وصف طبع و می و معشوق و یک کیفیت غنایی سدید بود قصیده را آغاز می کردند و پس از سخوری در آن رمنه و نلطیف روح نسوده با شیوه^۹ دلپذیری سخن را به ثنا و مدح سلطان رهمون می سدند.

۱- (چهارمعاله) به اهنمام دکر (معین)، ص ۷۵.

به این ترتیب از همان دوران که شعر پارسی دری آغاز گرفت همگام با اشعار غنایی یا غزلیات ملحون یا عاشقانه که بیان احساسات و اندیشه‌های لطیف و فردی شاعر بود و بدون هیچگونه قصد خاصی سروده می شد، گونه دیگری از شعر غزلی که به آهنگ ویژه مدح از سلطان بود خودنمایی کرد که آنها را به مناسبت همراه بودن با مدح بطور کلی قصیده نامیدند و چون این گونه اشعار تا آنجا که بیان اندیشه‌های غنایی و وصف طبیعت و می و معشوق است خود می تواند غزل به شمار رود، آنها را به مناسبت همراه شدن با مدح (نسیب و تشبیب یا تغزل) نام دادند.

۲

”نسیب و تشبیب و تغزل“ و تعاریف آن

(المنجد) در معنی (نسیب) می نویسد :

شَبَّبَ = تَسَبَّأً وَتَسْبِيًّا مُنْسَبَةً الشَّاعِرِ بِالْمَرْأَةِ . شَبَّبَ بِهَا فِي شِعْرِهِ وَتَغَزَّلَ .^۱

و در معنی (تسبیب) آورده است :

شَبَّبَ : دَكَرَ أَيَّامَ الشَّبَابِ وَاللَّهُوُ وَالغَزَلَ .^۲

صاحب (المعجم) در تعریف (نسیب و تشبیب) می نویسد :

”جماعتی از ارباب براعت گفته اند که نسیب غزلی باشد که علی الرسم آن را مقدمه معصود حویث سازد تا به سبب میلی که بیشتر نفوس را به استماع احوال محب و محبوب و اوصاف معارلت عاشق و معشوق باشد، طبع ممدوح به شنودن آن رغبت نماید و حواس را از دگر شواغل بارتانند، و بدین واسطه آنچه مقصود قصیده اسببه خاطری مجتمع و نفسی مطمئن ادراک کند و موقع آن به نزدیک او مستحسن بر

۱- ساعر در شعرش باز (در وصف زن) تشبیب و تغزل آورد .

۲- بیاد آورد ابام جواسی و بازیگری و صحبت با زنان را .

افتد ، چنانکه (انوری) گفته است :

برمن آمد خورشید نیکوان شبگیر ، به قد چوسرو بلندو به رخ چو بدرمنیر
هزارجان ، لب لعلش نهاده بر آتش هزاردل ، سرزلفش کشیده در زنجیر
گشاده طره^۴ او بر کمین جانهادست کشیده غمزه^۵ او در کمان ابرو تیر

و (تشبیب) غزلی باشد که صورت واقعه و حسب حال شاعر بود چنانکه اشعار شعرای عرب چون (کشیروقیس و ذریح و مجنون بنی عامر) و امثال ایشان که هریک را بازنی تعلقی قلبی بوده است آنچه گفته اند ، عین واقعه و صورت حال ایشان است الا آنکه بیشتر شعرای معلق بدین فرق اکتفا ننموده اند و هر غزل که در اول قصاید بر مقصود شعر تقدیم افتد ، از شرح محنت ایام و شکایت فراق و وصف دمن و اطلال و نعت ریاح و ازهار و غیر آن ، آن را نسیب و تشبیب خوانده اند .

و نسیب در اصل لغت ، صفت جمال محبوب و شرح احوال عشق و محبت است و حکایت حال عاشق با معشوق ، و این اسم از باب (فَعْلٌ یَفْعَلُ) است به فتح عین در ماضی و کسر آن در مستقل ، چنانکه گویند ؛ (نَسَبٌ بِنَسْبٍ نَسِيبًا) یعنی : غزل گفت و احوال عاشق و معشوق و آنچه بر آن نعلق دارد شرح داد و سبب از باب (فَعْلٌ یَفْعَلُ) است به فتح عین در ماضی و ضم آن در مستعمل ، چنانکه گویند ؛ (نَسَبٌ یَنْسَبُ وَنَسِيبَةٌ) یعنی چیزی را به چیزی بازحواد و در اصطلاح جز اعرال را (سبب) خوانند و هر مقدمه‌یی که در آغار امثله و ماسنبر و سایر مکتوبات مترسلان مساق بود ، به مقصودی آن را (تسبیب) سخن گویند و اگر چه شعرا را در باب سبب دست مطلق است تا هر وقت که خواهند از فون عسفات و انواع نسوفات نقدیم کنند الا رعایب ادب در جمله^۶ ابواب لازم باشد و سبب هر مدح ناسد که لاقو آن افتد و آنچه رضی نیشابوری^۱ گفته است :

تاورمی در صفحه^۴ بعد

شراب حاضر و دلبرندیم و من مخمور
 شراب لعل مروق بده پری رویا
 بیار از آن چو لب خویش لعل تا سازیم
 چو یار هست مساعد، شراب هست لطیف
 خراب شوز سرابی که نوک لمعه او
 گشاده گویم، هشیار رانیم سغبه او
 سرور عیش صبوحي مباد جز آن را
 علی الخصوص که باشد سماع مجلس او
 خدایگان شریعت، بزرگ سیف الدین
 پناه ملت عبدالعزیز آنکه شد دست
 زعزّ بارگهش حظ هر هنر موفور

کسی را که خدایگان شریعت و پناه ملت خوانند، نسیب مدح او به شراب و
 مستی و صبح لایق نباشد و اگر آنچه سماع مجلس را ثناء او نهاد شراب را به ذکر
 مناقب و معالی و شرح عوارف و ایادی او تفسیر کردی سهل تر بودی.

و هر قصیده که از حلیت (نسیب) عاطل باشد آنرا محدود خوانند، یعنی
 بازداشته‌ار (نسیب) و (مقتضب) نیز گویند، یعنی بازبریده از (نسیب) چنانکه

بقیه پاورقی صفحه قتل:

۱- (رضی الدین نیشابوری، د. گ. ۵۹۸ ه. ق. ۰) ملقب به استاد الاثمه از شاعران

فصیده سرای قرن ششم هجری قمری. ر. ک.؛ (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۲.

ص ۸۴۹.

۱- فریفته و بازی داده شده، در عربی گرسنه. ر. ک.؛ (ف. د.).

(انوری) گفته است:

گردل و دست بحروکان باشد دل و دست خدایگان باشد^۱

آقای (همایی) در باره^۲ (تشبیب) می نویسد:

"(تشبیب) در اصطلاح شعرا، قسمت پیش در آمد اوایل قصیده است که مقدمه‌یی در ذکر محاسن محبوب و حکایت حال عاشق، یا وصف مناظر طبیعی از قبیل بهار و خزان و طلوع و غروب آفتاب و ماه و ستارگان و کوه و دریا و دشت و صحرا و امثال آن ساخته، آنگاه به مناسبتی لطیف و بیانی گرم و گیرا که انگیخته^۳ نیروی ذوق و تخیل شاعرانه است از آن مقدمه به اصل مقصود از قبیل مدح و ستایش یا تهنیت و تعزیت و نظایر آن پرداخته باشد. پس (تشبیب) قصیده را در اصطلاح (نسیب و تغزل) نیز می گویند^۴، و آن بخش از قصیده را که از (نسیب و تشبیب) به مدح یا مقصود دیگر انتقال یافته و به اصطلاح معروف گریز زده باشد، (حسن

۱- (المعجم فی معاییر اشعار العجم)، ص ۴۱۳-۴۱۵.

۲- کلمات (تشبیب و نسیب و تغزل) در کتب لغت به معانی نزدیک به یکدیگر، یعنی غزل گفتن و عشق بازی نمودن و سخن عاشقانه سرودن تفسیر شده است، اما در اصطلاح شعرا هر نوع مقدمه‌یی است که در اوایل قصاید پیش از ورود به اصل مقصود آمده باشد، خواه مشتمل بر مضامین عشق و عاشفی باشد، یا وصف گل و سبزه‌ها و میوه‌ها و سایر اشعار وصفی و ادبی و اخلاقی و نظایر آن که در متن اشاره شده است. صاحب (حدایق السحر) می نویسد: "تشبیب صفت حال معشوق و حال خویش در عشق او گفتن باشد و این را نسیب و غزل نیز خوانند، اما مشهور مستعمل آنست که صفت هر چه کنند در اول شعرو هر حالی را که شرح دهند الامدح مدوح، آنرا (تشبیب) خوانند"
ر.ک: (صناعات ادبی)، ص ۱۶۲. حاشیه.

تخلص و حسن مخلص و حسن خروج) می‌نامند. کلمه^۱ (تخلص) در این مورد مرادف لفظ (خروج) ، به معنی برون آمدن و انتقال یافته از مقدمه به مقصود است. گاهی اصطلاح (تشبیب) را به معنی پیش در آمد و پیش آهنگ برگفتاری اعم از نظم یا نثر بکار می‌برند و به این معنی قسمت مقدمه^۲ ادبیانه منشآت و رسایل و مقالات نثر و خطابه‌های بلیغ ادبی را نیز که شبیه حسن تخلص در آن بکار رفته باشد (تشبیب) می‌گویند.

(تشبیب) یکی از ارکان مهم قصیده‌است و بعضی (حسن تشبیب) را از صفت‌های مستقل بدیع دانسته و برخی آنرا از فروع (حسن مطلع) یا داخل در (حسن ابتدا)^۱ شمرده‌اند.^۲

"صفت حسن تخلص که آن را (حسن مخلص) و (حسن خروج) نیز نامیده‌اند آن است که شاعر با مهارت استادانه و به مناسبتی نغزو دلنشین از تشبیب قصیده به مدح یا مقصود دیگر گریز زده باشد^۳ پس کلمه^۴ تخلص در اینجا مرادف لفظ خروج

۱- (حسن ابتدا) اصطلاح عام است، که شامل حسن مطلع و حسن تشبیب هر دو می‌شود و اگر حسن تشبیب را صفت مستقل نگیرند بهتر آن است که آن را داخل (حسن ابتدا) کنند، مگر آنکه مطلع را به معنی مطلق ابیات اوایل قصیده تفسیر کنند نه خصوص بیت اول. و بعضی به همین معنی (حسن تشبیب) را حسن مطلع (به صیغه جمع) نامیده‌اند و در مقابل آن، حسن مقاطع شامل (شریطه) یا (قسمتی که در قصیده مشتمل بر دعای ممدوح است) نیز می‌شود. ر.ک: (صناعات ادبی) ص ۱۶۳، حاشیه.

۲- (صناعات ادبی)، ص ۱۶۲-۱۶۳.

۳- در (حدایق السحر) می‌نویسد: "و بیشتر تخلصات (عنصری) نیکوست و او در این معنی پارسیان را، چون (متینی) است تا زبان را." ر.ک: (صناعات ادبی) ص ۱۶۵، حاشیه.

به معنی بیرون آمدن و انتقال یافتن از مقدمه به مقصود است، مثلاً (عنصری) گفته است:

چون سیم سفجه^۱، شاخ درختان جویبار
چون زر خفجه^۲ برگ درختان بوستان
گر گلستان زباد خزان زرد شد رواست
اندى که^۳ سرخ باشد روی خدایگان

* * *

خجسته باشد روی کسی که دیده بود
خجسته روی بت خویش بامداد پگاه
اگر نبودى بر من خجسته دیدن تو
خدای شاد نکردى مرا به دیدن شاه

"فرخی"

چون هست و نه بود و نه خواهد بود،
فراق او متواتر هوای او سرمد
بسان عمر و عطای خدایگان بزرگ
ابوالمظفر، شاه چغانیان احمد

"منجیک ترمذی"

۱- کلمه^۱ (سفجه) در برهان قاطع به معنی خربزه^۲ کالک نارسیده ضبط شده است که در این بیت مناسبت ندارد، ولیکن از روی همین بیت می توان استنباط کرد که معنی اصلی آن (خام و نارسیده) است و خربزه^۲ کالک را به همین مناسبت (سفجه) گفته اند، نه انبیکه مخصوص خربزه^۲ کالک باشد. متن مطابق روایت (ترجمان البلاغه) نسخه^۳ مورخه^۴ ۵۰۷ هـ است، و در (لباب الالباب)، ج ۲ ص ۳۰ "پردرسته" نوشته است. ر.ک: (صناعات ادبی)، ص ۱۶۵، حاشیه.

۲- (خفجه) به معنی پخته و گداخته صحیح است. ر.ک. (صناعات ادبی) ص ۱۶۵ حاشیه.

۳- (اندى که) در مقام ترجی و تمنی به معنی (امیداست که) و (باشد که) باشد که از استعمالات فصیح قدیم است. ر.ک: (صناعات ادبی)، ص ۱۶۵، حاشیه.

گرفت دیده^۱ من پیشه در جدایی تو بسان کفّ خداوند گوهر افشانی

“رشید و طواط”

(حسن تخلص) از تغزل به مدیحه بیشتر در قصیده معمول است ولیکن شعرای قرن هفتم هجری به بعد گاهی آن را در غزل نیز بکار برده‌اند^۱ به این معنی که در ابیات آخر غزل گریز به مدح کرده و یکی دوبیت در ستایش ممدوح بگویند و غزل را به دعای او و یا بیت غزل دیگر ختم کنند، بطوری که گاهی مدیحه در حکم جمله^۲ معترضه باشد^۳.

آقای (همایی) در جای دیگر می نویسد:

“... تشبیبات قصیده، مخصوصاً آن قسم را که مشتمل بر عشقیات باشد و ما امروز آن را (تغزل) می گوئیم هم، به نام (غزل) و (نسیب) خوانده‌اند و به این معنی صاحب (حدایق السحر) می نویسد: (تشبیب) صفت حال معشوق و حال خویش در عشق او گفتن باشد و این را (نسیب) و (غزل) نیز خوانند، اما مشهور مستعمل آن است که صفت هر چه کنند در اول شعر و هر حال را که شرح دهند الامدح ممدوح را تشبیب خوانند.”

و در مورد جمله^۴ زیر که صاحب (المعجم) در صفحه (۱۱۵) کتاب خویش آورده است:

“و هر شعر که مقصود باشد بر فنون عشقیات از وصف زلف و خال و حکایت وصل و هجر، و تشوق به ذکر ریاحین و ازهار و ریاح و امطار و وصف دمن و اطلال

۱- (صناعات ادبی)، ص ۱۶۴-۱۶۶.

۲- همان کتاب، ص ۱۹۶.

۳- دیوان (عثمان مختاری) حاشیه^۵ ص ۵۷۱ و ۵۷۲.

آن را (غزل) خوانند، و (غزل) در اصل سمر دختران و حدیث ایشان است و مغازلت و عشق بازی با زنان است و گویند، (رَجُلٌ غَزِلٌ)، یعنی مردی عشق‌باز و سماع دوست‌وازی این جهت شرح احوال عاشق و وصف جمال معشوق را غزل خوانند " چنین می نویسد: قسمت اول این عبارت مربوط است به اصطلاح مستحدث (غزل) مرادف (تشبیب) و (تغزل) مقدمه^۱ قصیده که آنرا سومین تحول یا (اصطلاح سوم)^۱ غزل می توان گفت، اما قسمت اخیر مانا که مربوط به (اصطلاح قدیم اول)^۲ باشد و تخلیط دو اصطلاح شاید از این جهت است که خود صاحب (المعجم) هم از مفهوم حقیقی غزل و تحول و تطور اصطلاح آن به درستی واقف نبوده است، چه از این نوع تخلیطات باز هم در نوشته‌های او سراغ داریم."

با این وصف از تعاریفی که از (نسب و تشبیب و تغزل) در دست است و همچنین، از بررسی مفاهیم این گونه اشعار چنین فهم می شود که در اصل (نسب و تشبیب) هر دو مرادف (غزل) به کار رفته اند و حق هم چنین است زیرا با تعاریفی که از مفهوم معنوی غزل شده است جز این معنی از آنچه پیرامون (نسب و تشبیب) نیز گفته اند مستفاد نمی شود و واژه^۳ (تغزل) نیز در فرهنگ‌ها به معنی (غزلسرای) آمده است^۳ و دور نیست که در آغاز قصاید فارسی که به شیوه^۴ اشعار و قصاید عربی، با این گونه مقدمه‌ها پرداخته می شده است به آن نام (نسب یا تشبیب) داده، سپس چون مضامین آنهارا در مفهوم (غزل) یافته‌اند، واژه^۵ (تغزل) را به مفهوم (غزلسرای)

۱- در این کتاب، (اصطلاح سوم) پس از غزلیات ملحون، و مورد دوم غزل به شمار رفته است ر.ک: ص ۱۰۷-۱۱۰ همین کتاب.

۲- منظور (غزلیات عاشقانه و ملحون و همراه بانوای موسیقی) است.

۳- ر.ک: (ف.م.م.).

در آغاز یک قصیده، در این مورد استعمال کرده‌اند و چون وصف مظاهر طبیعت برای تلطیف ذهن خواننده یا شنونده، در شروع قصاید مدحی معقول تر و پسندیده‌تر از بیان مجرد مغالطات و احوال شخصی است، نام (تغزل) بر اشعاری از گونه‌غزل که بدون حسن تخلص یا مدح بوده و صرفاً بیانی از اوصاف طبیعت است نیز باقی مانده‌است، ولی آنچه مسلم است چون در پژوهش غزل در ادب فارسی، باید تمام سروده‌هایی را که در شمار غزل هستند مورد توجه قرارداد، ناگزیر (تغزل) نیز در این گفتار مورد توجه قرار گرفته‌است.

در این جا شایسته‌است یادآوری شود، با آنکه به دلایل بالا، بطور کلی میان (نسب و تشبیب و تغزل) تفاوت محسوسی وجود ندارد، باز بررسی دقیق تعاریف آنها احساس می‌شود که در گذشته، (تشبیب) اعم از (نسب و تغزل) بوده و سپس این مفاهیم با یکدیگر آمیخته شده‌است، به این معنی که در (نسب) احوال محبت و مغاللت و اوصاف معشوق بیان می‌شود ولی در (تشبیب) علاوه بر اینها شرح محنت‌ایام و شکایت از فراق و وصف طبیعت نیز وجود دارد. از طرف دیگر گویاواژهٔ (تغزل) بیشتر برای اشعاری که در مقدمات قصاید مدحی قرار داشته، از سوز و ساز عاشق و نیاز وی سخن می‌گوید مناسب‌تری داشته باشد. برای روشن شدن بیشتر موضوع اینک چند نمونه از (تشبیب و تغزل) در اشعار فارسی را که آقای (همایی) زیر همین نام‌ها آورده‌اند می‌آوریم:

چند بیت از تشبیب هلالیه "عبدالواسع جبلی" ^۱

زعید داد خبر خلق را طلوع هلال به آخر رمضان و به اول شوال

۱- (بدیع الزمان عبدالواسع بن عبدالجامع غرjestانی جبلی، د. گ.؛ ۵۵۵ هـ. ق.)،

ر. ک. گنج سخن، ج ۱.

ز روز عید نشانه است و طرفه این که بود

به قد چو عین و به صورت چو با ، به شکل چو دال

تبارک الله از آن طرفه صورتی که و راست	زلاجورد بساط و زکهربا سر بسال ^۱
گمان بری که فلک هست طشت فیروزه	فگنده در براو از زر کشیده هلال
فتاده گویی در فرش نیلگون که رقص	زساق لعبت رقاصه ، سیمگون خلخال
چنان که سازی از زر پخته نعل ستور	چنان که مالی زرنیخ برسروی ^۲ غزال
بر آن مثال که بی مهره ناچخ ^۳ زرین	بیفگنند به میدان جنگ روز قتال
چوماهی به زراندوده در غدیر ^۴ کبود	به زر ^۵ سخته ^۵ و آورده سرسوی دنبال ^۶

تشبیب قصیده^۷ "ظہیر فاریابی"

چو بر زمین طلیمه ^۶ شب گشت آشکار	آفاق ساخت کسوت عباسیان شعار ^۷
پیدا شد از کناره ^۶ میدان آسمان	شکل هلال چون سر چوگان شهریار

۱- پیراهن ۲- سرین و کفل مردم و چارپا . ۳- تبرزین ، سنان ، نیزه^۶ دو شاخه

۴- آبگیر و تالاب که آب سیل و باران در آن جمع شود .

۵- از (سختن) . سنجیده و به وزن در آمده .

۶- ر . ک : (صناعات ادبی) ، ص ۱۸۸ .

۷- آقای (همایی) نوشته اند : این قصیده در دیوان (ظہیر فاریابی) است ، هم طبع ایران ، که به خط خوش (میرزا فتح الله جان جلال اصفهانی) نوشته شده و هم طبع هندوستان که در (الله آباد) به چاپ رسیده است . در یک مجموعه^۶ خطی متعلق به قرن سیزدهم نیز آنرا به نام (ظہیر فاریابی) دیده ام ، اما در نسخه^۶ خطی نسبتاً قدیم معتبری که نگارنده از وی دارم ، این قصیده افتاده یا در اصل نداشته است . ر . ک : (صناعات ادبی) ص ۱۸۹ ، حاشیه .

نونی که گوئیا به قلم کرده شد نگار
مانند کشتی که ز دریا کند گذار
کاهنگ در کشیدن او کرده از کنار
قومیش در نظاره و خلقی در انتظار
گفتم که ای نتیجه الطاف کردگار
کز کارگاه غیب همی گردد آشکار
از گوش او برون کند این نفز گوشوار
گیتی ز ساعد که ربوده ست این سوار^۲
ورپیکر مه است چرا شد چنین نزار؟
دانی که چیست؟ با تو بگویم به اختصار
هر ماه بر برش نهد از بهر افتخار^۳
.....

دیدم ز زر پخته در این لوح لاجورد
روی فلک چو لجه دریا و ماه نو
یا بر مثال ماهی یونس میان آب
در معرض خلاف جهانی ز مرد و زن
من با خرد به حجره خلوت شتافتم
باز این چه شکل بوالعجب و نقش نادر است
آن شله داز کجاست که این چرخ شوخ چشم
گردون ز بازوی که گشوده است این طراز^۱
گر جرم کوکب است چو اشد چنین دوتا؟
گفت آنچه بر شمردی از این جمله هیچ نیست
نعل سمند شاه جهانست کاسمان
.....

تغزل در مدح سلطان "مسعود غزنوی" از "منوچهری"^۴

لب من خدمت خاک کف پای تو کند
بخورد برزتو آن کس که هوای تو کند
شایدم هر چه به من عشق و ولای تو کند

دلَم ای دوست تو دانی که هوای تو کند
تازیم ، جهد کنم من که هوای تو کنم
شیفته کردم را ، عشق و ولای تو چنین

۱- نگار جامه ، زینت پارچه ، کنار جامه که به رنگی خارج از متن ملون می کردند .
 ر.ک: (ف.م.) . و تصور می رود در این جامراد معنی اخیر باشد .

۲- دستبند ، یاره .

۳- ر.ک: (صناعات ادبی) ، ص ۱۸۹-۱۹۰ .

۴- دیوان (منوچهری) ، ص ۱۳ و ۱۴ .

نگذارم که کسی قصد جفای تو کند	نکنم بر توجفا، گرتو جفا قصد کنی
تن هوای دل و دل جمله هوای تو کند	تن من جمله پس دل رود و دل پس تو
مشتری بندگی بند قبای تو کند	زهرة شاگردی آن شانه و زلف تو کند
ورکند هیچ کسی، زلف دوتای تو کند	رایگان مشک فروشی نکند هیچ کسی
آن که زلف به خم غالیه سای تو کند	بلبلی کرد نتابد به دل مرده دلان
تا چو تو چاکر تو نیز دعای تو کند	چه دعا کردی جانا، که چنین خوب شدی؟
طالع سعد، همی سعد عطای تو کند	میر(مسعود) که هر چون تو از او یاد کنی
.....

تغزل قصیده "کمالی بخارایی" ۱

در مدح یکی از وزیران دوران سلجوقی

شب صورت و شبه صفت و و مشک پیکرم	زلف نگار گفت که از قیر چنبرم
بالینم از گل است وز لاله است بسترم	ترکیبم از شب است و ز روز است مرکبم
یا بر کران روز بود روز و شب سرم	یادر میان ماه بود سال و مه تتم
تیره ترم ز خاک و همیشه بر آذرم	جنبان تراز هوایم و لرزان ترم ز آب
باز هره هم قرانم و بامه مجاورم	باورد همنشینم و بادود هم قرین
هم مایه عبیرم و هم رشک عنبرم	هم در جوار مشکم و هم در پناه گل
ابر زره نمای و بخار معنبرم	زنجیر دلربایم و شمشادجان فزای
جزارغوان نسایم و جز لاله نسیرم	باورد هم نبردم، با عاج در لجاج

۱- (امیر عمید کمال الدین جمال الکتاب بخارایی) از شعراء و منشیان عهد سلطان (سنجر سلجوقی). ترجمه حال و نمونه اشعارش در (لباب الالباب عوفی) ج ۱، ص ۸۶ ذکر شده است. ر. ک: (صناعات ادبی)، ص ۱۸۶.

هندونیم ، مجاور آن خال هندونیم	کافر نیم ، موافق آن چشم کافر
همچون دل مخالف صاحب شکستهام	مانند عیش دشمن و عمرش مکدر
رخ تیره ، سربریده ، نگونسار و مشکبار	گویی که نوک خامه دستور کشورم

.....

به این ترتیب گمان می رود در گذشته آنچه از اوصاف مظاهر طبیعت ، مانند (هلال ماه ، بهار ، خزان ، ابر ، می ، و غیره) در مقدمه قصاید مدحی سروده می شده است (تشبیب) ، و آنچه پیرامون وصف معشوق و اندام و گاه احوال عاشق پرداخته آمده ، (نسیب و تغزل) نامیده می شده است ولی به مرور زمان این مفاهیم با یکدیگر آمیخته شده ، و واژه های (تشبیب و نسیب و تغزل) مرادف یکدیگر به کار رفته اند . میان غزل و آنچه از شمار (نسیب و تغزل) در مقدمه قصاید آمده ، تفاوت جزیی نیز وجود دارد ، چنانکه در غزل های دوران مورد گفتگوی ما ، صرف نظر از کیفیت وزن ، گاه تنوع موضوع مشاهده می گردد اولی در (نسیب و تغزل) همبستگی موضوع کاملاً و به روشنی نمایان است و به طور کلی اوزان و ترکیب های این گونه اشعار مطمئن تر و دارای آهنگ ویژه ای است که به خوبی احساس می شود ، با این وصف ، شباهت مفاهیم معنوی این واژه ها با یکدیگر و همانندی مشخصات آنها با آنچه برای غزل تعریف شده ، سبب شده است که میان (غزل) ها و (تغزل) های شعر فارسی تا آغاز قرن ششم هجری قمری اختلاف اساسی و چشم گیری وجود نداشته باشد تا جایی که میان اشعار پارسی به گونه ای از (تغزل) باز می رسمیم که بدون حس

۱- چنانکه می دانیم و در بخش های بعد نیز خواهیم دید ، این تنوع موضوع در ابیات (غزل) از قرن هفتم هجری قمری به بعد ، یکی از شرایط (غزل) به شمار رفت و تا امروز نیز این چگونگی ، از مشخصات (غزل) است .

تخلص‌یاگریز به مدح به دست مارسیده و آقای دکتر (خانلری) در این مورد اظهار نظر کرده‌اند که شاید ابیاتی که به عنوان (غزل) از شاعران آن دوران - تا قرن ششم هجری - در دست است، خود مقدمه^۱ قصاید مدحی باشد که به صورت ناتمام به ما رسیده است.^۱

نیاز به یادآوری است که در اشعار مورد توجه و گفتگوی ما گاه ممکن است یک (تغزل) پس از چند بیت، با یک حسن تخلص به مدح رسیده و از آن پس ابیاتی چند در این زمینه بیان شده باشد، مانند شعر زیر از (عنصری) در مدح (سلطان محمود)^۲:

عشق ورامش را به گرد هر دلی جولان بود	تاهمی جولان زلفش گرد لالستان بود
تافته بودن دل عشاق را پیمان بود	تاهمی ناتافته تاب او فتد در زلف او
کز شبه زنجیر باشد یاز شب چوگان بود	مرما پیدا نیامد تا ندیدم زلف او
از نهیب چشم بدادیم در و پنهان بود	عارضش داند مگر کز چشم بد آید سته

تاجهان بودست، کس بر باد نفشان دست مشک

زلف او را هر شبی بر باد مشک افشان بود

خانه بستانست از و گر ماه در بستان بود	اسب گردونست از او گرسرو بر گردن بود
لشکر آرابی کند روزی که در میدان بود	رامش افزایی کند و فتی که در مجلس بود
شاد باشد جان آنکس کش چنان جانان بود	شادی اندر جان من ماء وی گرفت از عشق او
نیک آنکس را بود کوبنده سلطان بود	تاننداری بس عجب کز عشق نیک آید مرا

۱- ر. ک: (تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل) ص ۱۴۸.

۲- ر. ک: (دیوان عنصری) ص ۱۳.

خسرو مشرق که یزدانش به هر جا ناصراست هر که یزدان را پرستد ناصرش یزدان بود

.....

که از سه بیت آخر حسن تخلص را آغاز کرده و سپس به گونه صریح مدح (سلطان محمود) را آغاز می کند و تا سی و چهار بیت دیگر این مقصود را پی گیری می نماید .

و یا اینکه ممکن است شاعر پس از آوردن (تغزل) و حسن تخلص، به مدح ممدوح گریز زده و با یک بیت در این زمینه به شعر خویش پایان داده باشد، مانند شعر زیر از (منوچهری)^۱ در مدح (خواجہ احمد عبدالصمد)^۲ :

نوروز، روز خرمی بی عدد بود	روز طواف ساقی خورشید خد بود
مجلس به باغ باید بردن که باغ را	مفرش کنون ز گوهر و مسند ز ند ^۳ بود
آن برگهای شاسپرم بین و شاخ او	چون صد هزار همزه که بر طرف آمد بود
نرگس به سان حلقه زنجیر رنگرز	کاندر میان حلقه زربین و تد ^۴ بیود
اندر میان لاله دلی هست عنبرین	دل عنبرین بود بچو عقیقین جسد بود
آن خاک هست والدو گل باشدش ولد	بسر شد والدی که لطیفش ولد بود
ابر گهر فشان را هر روز بیست بار	خدیدن و گریستن و جزرو مد بود

۱- ر.ک: (دیوان منوچهری) ص ۲۵.

۲- (شمس الوزراء) بونصرا احمد بن علی بن عبدالصمد. د.گ: ۴۳۸. ه.ق. ۱۰. مسموم، وزیر

کاردان (سلطان مسعود غزنوی)، ر.ک: (دیوان منوچهری) تعلیقات، ص ۲۲۹.

۳- نوعی از معطران که از عود و صندل و جز آنها می ساختند.

هوای او به دو شاهین دل از برم بر بود که چنگ شاهین از مشک بود و عنبر و ند

۴- میخ.

خورشید، چون فسرده حییبی که با حبیب
 گاهیش جنگ و صلح و گهی وصل و صدّ^۱ بود
 چشم خجسته را مژه زرد و میان سیاه
 پرده^۲ زبرجدین و عقیقین رَمَد^۲ بود
 سنبل به سان زلفی با پیچ و با عقود
 زلف آن نکو بود که بدو در عَقَد^۳ بود
 باران چون پیایی بارد به روز باد
 چون دست را د (احمد عبدالصمد) بود
 یا چنان که اشاره شده ندرت شاید بدون حسن تخلص سروده شده است مانند

شعر زیر از (رودکی) :

بیار آن می که پنداری روان یا قوت نابستی
 و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی
 بهاکی گویی اندر جام مانند گلابستی
 به خوشی گویی اندر دیده بی خواب خوابستی
 سحابستی قدح گویی و می قطره سحابستی
 طرب گویی که اندر دل دعای مستجابستی
 اگر می نیستی یکسر همه دلها خرابستی
 اگر در کالبد جان را ندیدی سستی شرابستی
 اگر این می به ابر اندر به چنگال عقابستی
 از آن تا ناگهان هرگز نخوردندی صوابستی^۳

که در آن مدح ممدوح دیده نمی شود، و چون به همین صورت به دست ما رسیده و نمی توان به ناتمام بودن آن حکم قطعی کرد باید اصل را بر کمال آن قرار داد و پذیرفت شاید که (تغزل) به این گونه نیز گهگاه متداول بوده است .

به هر حال آنچه مسلم است به گفته آقای دکتر (صفا) که این گونه اشعار را به مناسبت همراه بودن با مدح پادشاهان و شاهزادگان و امیران، اشعار (درباری) نام داده اند، با آنکه دیوان مداحان پارسی گوی نیاید ارزش موضوعی خاصی داشته باشد به علت غنائی بودن آن اهمیت یافته و از بهترین و برجسته ترین اشعار توصیفی

۱- اعراض، دوری کردن

۲- درد چشم .

۳- (احوال و اشعار رودکی)، ج ۳، ص ۱۰۲۸.

جهان به شمار می رود.^۱

اینک چون در این کتاب (نسب و تغزل) نیز از نظر همگونی با (غزل) و در مسیر آن مورد گفتگو قرار گرفته، به بررسی چهره‌های درخشانی که توانسته‌اند در این زمینه نیز دگرگونیهای چشم‌گیری در (تغزل)های فارسی پدید آورند می‌پردازیم.

۳

نقشبندان برتر تغزل در شعر فارسی

چنانکه می‌دانیم غزل فارسی از نیمه‌های دوم قرن سوم هجری قمری پایه‌گذاری شد و تا پایان قرن پنجم آماده تکامل بیشتری گشت و راه خود را تا قرن هفتم و هشتم که اوج کمال آنست هم چنان پیمود، ولی (تغزل) در شعر فارسی اگر چه هم زمان با (غزل) نوپایی خود را آغاز کرد، ولی در قرون چهارم و پنجم هجری قمری به‌والا ترین پایه‌های فخامت و استواری و ارجمندی خود رسید، چنانکه این قرون را می‌توان از نظر زبان (تغزل)، روشن‌ترین و درخشان‌ترین ادوار شعر فارسی دانست، زیرا از آن پس به علت کم شدن تدریجی توجه پادشاهان به شعر و ادب، و سپس دگرگونیهای سیاسی و اجتماعی و ترک‌تار مغول، روز بروز فن قصیده‌سرایی که مستلزم (تغزل) در آغاز آن بود، از رونق و رواج افتاد، تاجایی که در قرن هشتم بسیار به ندرت دیده می‌شد شاعری دست به سرودن اینگونه اشعار زند، اما انصاف را که در همین دو قرن، چنان زمینه‌ی برای اینگونه اشعار آماده بود که شاعران بسیار این ادوار دفتر شعر و ادب ایران را به برجسته‌ترین و عالی‌ترین اشعار عنایی و توصیفی جهان زیور بخشیدند و هر یک برگی لطیف و دلنواز و شیوه‌ی دلپذیر و خاطر انگیز به

۱- (تاریخ ادبیات در ایران)، ص ۱، ص ۳۸۷-۴۲۱.

دیوان (تغزل) فارسی هدیه کردند .

جای دودلی نیست که در راه (تغزل) نیز میان ارزش شاعری و سخن شاعرانی که در دربار امیران و پادشاهان آن دوران می زیستند ، به ویژه از نظر تأثیر در دگرگونی و به کمال رسانیدن این گونه شعر یکسان نمی توان داوری کرد ، زیرا میان بیش از یکصد شاعر که در مدارک و تذکرها نامشان به عنوان قصیده سرایان آن دوران آمده است ، تنها چهره ۶ چند تن که به گواهی راستین از نقشبندان و بزرگان شعر و ادب فارسی به شمارند می درخشد ، که هر یک از آنان را به راستی می توان بنیان گذار شیوه بی نودرکار (تغزل) دانست که دیگران را به پیروی از خویش گماشتند و شگفت اینکه این چهره ها ، هم آنانند که در کار غزلیات غنایی آن دوران نیز صاحب سبک و رهبر و پیشوا بوده اند و انگیزه شاعری و نبوغ سخن پردازی ، هم گام با پرواز اندیشه و لطافت طبع و نازک خیالی ، سخن آنان را شور و حالی چشم گیر و دل انگیز بخشیده است و در این گفتار نیز چنان که در بخش پیشین ، با نقش این سرآمدان سخن فارسی در کار (تغزل) آشنایی شویم .

الف- "رودکی"

همان گونه که در بخش گذشته پیرامون غزلیات ملحون ، (رودکی) را آغازگر ارجمند این گونه شعر دانستیم ، در مورد (تغزل) نیز بدون هیچ دودلی باید وی را پیشوا و بنیادگذار نخستین به شمار آوریم ، زیرا پیش از وی هیچ گونه مدرکی که پژوهنده را به شاعری پیشآهنگ نر از وی در این زمینه رهنمون شود در دست نیست .

متأسفانه چنانکه می دانیم آثار گرانمایه و پراراج این شاعر و سخنور ارزنده با آنهمه پرکاری و سخنهایی که پیرامون ۱۳۰۰۰۰ تا ۱۳۰۰۰۰۰ بیت شعر او برجاست جز ابیاتی پراکنده و شاید آمیخته چیزی در دست نیست و به همین دلیل نمی توان آن چنان که شایسته ۶ اوست در مورد سروده هایش داوری کرد ، چنانکه از ۳۸ قصیده

که در دیوان مجعول وی آمده و ۱۶ قصیده آن مربوط به ۹ تا ۱۰ نفر از امرا و پادشاهان ساسانی است^۱ تنها به چند قصیده که با تغزل آغاز شده و به احتمال قوی از اوست می توان اعتبار کرد، ولی همین چند تغزل که در آغاز قصاید استوار و شگفتی آفرین (رودکی) است می تواند شیوه کار این شاعر ارزشمند را - که به حق پدر شعر فارسی است - در (تغزل) به دست دهد.

از میان مستشرقین به نام "آمده ژور دن (Amédée Jourdain)"،
 (لویی دو بو. Louis Du Deux)، (شارل شفر. Charles Schefer)
 (جیمز دارمستتر. James Darmesteter)، (ژرژ فریلی. Georges Frilley)،
 (فرانسوی و ژوزف هامر. Josephe Von Hammer)،
 (دکتر هرمان اته. Dr. Herрман Ethé)، (پاول هرمن Paul Horn)،
 (آلمانی و ف. ف. آربنتت. F. F. Arbuthnot)، (چارلز، ج. پیکرینگ. Charles G. Pickring)،
 (روبن لوی. Reuben Levy)،
 (ا. دنیس رس. E. Denison Ross)، (انگلیسی، ایتالو پیزی Italo Pizzi)،
 (ایتالیایی و آ. کریمسکی) روسی و (ویلیمز جاکسن Williams Jackson)،
 (آمریکایی) و دیگر مورخان و نویسندگان شرق و غرب که پیرامون (رودکی) و سروده های وی پژوهشهایی کرده و بیشتر نیز سخنهای (نظامی عروضی) را در باره زندگی وی پایه دآوری قرار داده اند، او را پایه گذار کار هرگونه شعرو

۱- ر. ک: (احوال و اشعار رودکی)، ج ۳، ص ۹۶۸.

۲- برای آشنایی به عقاید مستشرقان رجوع شود به (احوال و اشعار رودکی)، ج ۳ به ترتیب صفحات ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۷۲، ۸۸۲، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۴، ۹۱۶، ۹۱۸.

پیشاهنگ پرداختن انواع اندیشه‌ها در سخن منظوم نام برده و به‌ویژه او را درکار آوردن شیواترین مغاللات در آغاز قصاید ستوده و ازهریک از اشعار پراکنده وی ابیاتی به دست داده‌اند.

از میان اشعاری که از گذرگاه زمان به دست رسیده و بیشتر با تغزل‌های شیوا و کم نظیر آغاز شده، به قطعات زیر می‌توان اعتبار بیشتری نمود و شیوه کار (رودکی) را می‌توان در آنها پژوهش کرد.

(۱) شعری با مطلع :

آمد بهار خرم بارنگ و بوی طیب باصد هزار نزهت و آرایش عجیب
درهیجده بیت که باشعر :
هر چند نوبهار جهان‌ت به چشم خوب دیدار خواجه خوب تر آن مهتر حسیب
که بیت هفدهم است به حسن تخلصی که ظاهر آشکار نیست مربوط به کدامین
مدوح سامانی است می انجامد^۱.

(۲) شعری با مطلع :

مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود نبود دندان لابل چراغ تابان بود
درسی و چهار بیت که از امهات قصاید پارسی به شمار رفته است و باشعر زیر :
کرا بزرگی و نعمت از این و آن بودی ورا بزرگی و نعمت ز آل سامان بود
که بیت سی‌ام است به مدح امرای سامانی پرداخته است^۲.

(۳) شعری با مطلع :

مرا جود او تازه دارد همی مگر جودش ابراست و من کشتزار

۱- ر. ک: (احوال و اشعار رودکی)، ج ۳، ص ۹۶۸.

۲- ر. ک: (احوال و اشعار رودکی)، ج ۳، ص ۹۷۷.

در پنج بیت درمدح (بدون تغزل) وزیر (ابوالطیب الطاهر مصبعی) که در
بیت آخرین با شعر:

نه چون پورمیرخراسان که او عطارانشسته بود کسردگار
بهانجام می رسد.

(۴) شعری در مرثیه^۶ (ابوالحسن مرادی) که از امهات مراشی پارسی است در
دوازده بیت با مطلع:

مرد مرادی، نه همانا که مرد مرگ چنین خواجه، نمکاری است خرد^۲
(۵) شعر مشهور با مطلع:

مادر می را بکرد باید قربان بچه^۶ او را گرفت و کرد به زندان
درمدح (بوجعفر احمد بن محمد سامانی)^۳ در ۹۴ بیت، که تغزل آغاز آن و حتی
بقیه^۶ شعر از بهترین اشعار و خمریات در زبان فارسی است و با حسن تخلص:
شادی بوجعفر احمد بن محمد آن مه آزادگان و مفخر ایران

۱- (احوال و اشعار رودکی)، ج ۳، ص ۹۹۴.

۲- ر. ک. : (احوال و اشعار رودکی)، ج ۳، ص ۹۸۳.

۳- (ابوجعفر محمد بن احمد) خال (نوح بن نصر سامانی) که گویا والی (ماوراءالنهر) بوده است ولی در شعر، (احمد بن محمد) آمده است، (احمد بن محمد) نامی هم در زمان (نصر بن احمد) سپهسالار خراسان بوده که به قول (ابن اثیر)، ج ۸، ص ۹۴۶ میلادی بر (نوح بن نصر) طفیان کرده ولی کنیه^۶ او (ابوعلی) بوده است و با وصف اینکه هر دو معاصر (رودکی) بوده اند، معلوم نیست منظور (رودکی) کدامین آنان بوده است. ر. ک. : (احوال و اشعار رودکی)، ج ۳، ص ۹۵۱. (ادبیات توصیفی ایران) ص ۱۲.

که بیت سی و ششم است به مدح آغاز شده است.^۱

از بررسی برخی از این قصاید که با تغزل‌های بسیار شیرین و استوار فارسی آغاز شده است دو موضوع روشن می‌شود:

نخست آنکه در دوران (رودکی) یا لاق‌دل در آغاز زندگی او هنوز قصاید مدحی آنچنان که باید به قصد مدیحه و بزرگداشت امرا و پادشاهان سروده نمی‌شده و یا دست‌کم این شاعر بلند همت، با همه بزرگی و شکوهی که از پادشاهان و امیران آن روزگار یافته کمتر به آهنگ و چشم داشت برخوردار از خوان نعمت و مرحمت آنان، دست‌به‌سخن سراپی زده‌است و برخلاف بیشتر شاعرانی که کوشش داشتند شعر را وسیله و پایه‌ی برای ترقی و تعالی و دست‌یابی به مجد و شکوه‌مندی و تقرب به پادشاه قرار دهند، بیشتر در اشعار خویش به بیان سخن دل و نمود عواطف لطیف و تأثرات درونی پرداخته و گاه با اغتنام فرصت وزیرکی و لطافت شاعرانه، مدح ممدوح را نیز به آن افزوده‌است، زیرا در حقیقت در اینگونه اشعار (رودکی)، مدح فرع بر تغزل قرار دارد، در حالی که در اشعار بیشتر شاعران دوران وی وحتى پس از او، چنین کیفیتی مشهود نیست و بیشتر قصایدشان بدون تغزل و یا پس از تغزلی کوتاه، با حسن تخلصی ناپخته‌تر، به مدح و ثنای افراطی و نامقبول ممدوح می‌رسد.

دوم آنکه به سبب همین شیوه، که معاصران و شاعران پس از (رودکی) را به پیروی خود کشید، این شاعر بزرگ که به بیان احساس و هیجان‌های روح سرشار خویش بیشتر توجه داشت، عالی‌ترین و شکوه‌مندترین اوصاف طبیعت و گاه مغالطات را که تا امروز نیز اعتبار و ارزش درخشان خود را همچنان نگاه داشته‌است، به ادبیات شعر فارسی بخشید و بهترین مرثی و خمریات را در زبان غنایی (تشبیب و تغزل)

۱- (احوال و اشعار رودکی)، ج ۱، ص ۱۰۰۸.

مقدمه^۶ قصاید ساخت، تاجایی که تا مدتی پس از او، مرزی میان غزل و تغزل در شعر فارسی نمی توان باز شناخت، چنانکه این امر به ویژه در شعر مشهور وی "بوی جوی مولیان آید همی" مشهود است، زیرا از دید غزلیات ملحون، آن را باید غزل، و از نظر کیفیت غنایی شعر، نزدیک به تغزل و از رهگذر بزرگداشت (امیر نصر)، باید آن را مدیحه به شمار آورد، و احتمالاً مایه^۷ داوری (نظامی عروضی) که به قصیده نامیدن این شعر انجامیده است نیز همین کیفیت آخر باید باشد.

سخن (رودکی) در تغزل هایش نیز - همچنانکه در همه^۸ اشعار او - بسیار ساده و روشن و بیان کننده^۹ احساسات شاعرانه^{۱۰} محض اوست. وصف او از طبیعت شگفت انگیز و به ویژه در مورد شراب اعجاب آور و بیش از غزلیات او همراه با تشبیهات زیبا و خیال انگیز محسوس به محسوس است و به این ترتیب، بی هیچ گمان او را باید در زمینه^{۱۱} تغزل در زبان و ادب پارسی نیز پیشوای راستین و پایه گذار نخست دانست.

ب- "دقیقی"

در دوره^{۱۲} سامانیان، چنانکه گفته شد، به مناسبت توجه ما و پادشاهان به شاعران، کار (تغزل) بیش از (غزل) رواج داشت و شاعران طبعاً در این زمینه بیشتر طبع آزمایی می کردند، ولی با این وصف در این بررسی از میان بسیاری شاعرانی که در دستگاه های امای (چغانی) و (فریغونی) و (زیاریان) و (سپهسالاران خراسان) و دربار (دیلمیان) و (ری) پراکنده بودند و اشعار و تغزل های گونه گونی که از آنان برجای مانده، تا ظهور (دقیقی) به شاعر صاحب شیوهی که در زمینه^{۱۳} (تغزل) تحولی پدیدار کرده باشد باز نمی خوریم.

پس از (رودکی)، "دقیقی" را به جرات می توان یکی از پیشگامان (تغزل) در زبان فارسی و یکی از عاملان دگرگونی آن دانست، زیرا پژوهش در اشعار وی روشن می کند که او همان گونه که در گونه های مختلف شعر وارد شده و با چیرگی طبع

و ذوق لطیف و پرواز اندیشه خود، روح و چگونگی دیگری به آنها بخشیده است، در تغزل‌های خویش نیز آنچنان به نمایش اوصاف بدیع و رابع و اندیشه‌های باریک و تازه پرداخته که این گونه شعر را جلوه نو و آشکاری داده است، و بیهوده نیست که (فردوسی) وی را به "گشادگی زبان" و "سخن خوب گفتن" و "روانی طبع" می‌ستاید و او را در مدح، (افسر تاجداران) می‌شمارد^۱ و خود وی نیز به استادی خویش در این مورد در شعر زیر اشاره می‌کند:

مدیح تابیرمن رسید عریان بود زفرّو زینت من یافت طیلسان وازار^۲
 بدیهی است طبعی چنان چیره، مدایح خویش را به تغزلات شیوایی که آغاز راه دیگری در این زمینه است می‌آراید، چنانکه این ویژگی را در شعر او به خوبی می‌توان دید، اینک برای نمونه و سنجش شیوه^۳ (تغزل) پیش از (دقیقی) با زمان او، به بخشی از تغزل وی که در آغاز مدیحه‌ی^۳ آورده است توجه می‌کنیم:

نگاری سرو قد و ماه منظر	پریچهره بتی عیارو دلبر
سرشکم خون شدست و برمشجر	سیه چشمی که تارویش بدیدم
بدان مؤگان زهر آلود منگر	اگر نه دل همی خواهی سپردن
بر آتش بگذر و بردرش مگذر	وگرنه بر بلا خواهی گذشتن
چنان چون دوزخش هم رنگ آذر	بسان آتش تیز است عشقش
ولیکن بر سرش مساه منور	بسان سرو سیمین است قدش

۱- (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۱، ص ۴۱۵.

۲- (ترجمان البلاغه)، چاپ ترکیه ۱۹۴۹، ص ۱۳۳.

۳- گویا این مدیحه برای (خواجه عمیداسعد) کدخدای (ابوالمظفر چغانی) ساخته شده است.

فریش آن روی دیپارنگ چینی که رشک آرد براو گلبرگ تربر
 فریش آن لب که تا آید نیامد زخلد آیین بوسه نامداید
 از آن شکر لبانست اینکه دایم گدازانم چو اندر آب شکر

این تغزل شیوا در بیت چهلمین به مدح (میربوسعد) می رسد.^۲

در فن توصیف (دقیقی) دارای همان استادی و چیره طبعی (رودکی) است ولی گزینش او در تشبیهات همراه با یک نحو تهذیب و حسن ذوق است که زیباترین و دلپسندترین آنها را بر می گزیند و در وصف خود گاه از عالم محسوس گذشته و به عالم پندار نیز می رسد ولی به قول دکتر (صورتگر) "این امتزاج چندان زیاد نیست و هنوز کفه محسوس برنا محسوس می چربد و سنگینی می کند"^۳ چنانکه در تعزلی که برای بهار سروده هویدا است.

جفان را خلعت اردیبهشتی	برافگندای صنم ابر بهشتی
درخت آراسته حور بهشتی	بهشت عدن را گلزار ماند
هوا برسان نیل اندوده و شتی ^۴	زمین برسان خون آلوده دیبا
به رنگ دیده آهوی دشتی	به طعم نوش گشته چشمه آب
پلنگ آهونگیرد جز بکشتی	چنان گردد جهان هزمان که گویی
به جایی نرمی و جایی درشتی	جهان طاووس گونه شد به دیدار

۱- آفرین، احسنت. برای آشنایی به معانی و اختلاف نظر در باره این واژه ر.ک: (ف.م.).

۲- (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۱، ص ۴۱۵-۴۱۷.

۳- (ادبیات توصیفی ایران)، ص ۱۳.

۴- حاصل مصدر از (وشت)، خوبی، خوشی، نیکویی. ر.ک: (ف.م.).

بدان ماند که گویی از می و مشک مثال دوست بر صحرانوشتی
ز گل بوی گلاب آید بدانسان که پنداری گل اندر گل سرشتی

از بررسی دیگر آثار این شاعر استاد و مقایسه^۱ تغزلهای وی با تغزلهای (رودکی) چنین برمی آید که شاید (دقیقی) نخستین کسی باشد که مغالزه را به گونه^۲ آشکار و شیوه^۳ دلپذیری در آغاز قصاید سروده است و پیش از وی آوردن اوصاف و بیان چگونگی مظاهر طبیعت بیشتر در آغاز قصاید متداول بوده است، چنانکه اشعار (رودکی) در این زمینه نمایشگر این ویژگی است.

پس از (دقیقی) تغزلات شیوای شاعران بزرگ دیگری مانند کسایی^۴، سخنور حکیمی که دیرزیسته و بیشتر دوره^۵ سامانیان و غزنویان را دریافته و دور نیست تا نخستین سالهای قرن پنجم نیز زندگی کرده باشد^۶ و همچنین بشار مرغزی^۷ شاعر قرن چهارم هجری قمری که از احوال وی آگاهی زیادی در دست نیست و نام وی بیشتر بخاطر قصیده^۸ خمریه^۹ بسیار زیبایی به مطلع:

رز را خدای از قبل^{۱۰} شادی آفرید شادی و خرمی همه از رز بود پدید
بر جای مانده است و مانند آنان، راه تغزلهای فارسی را برای رسیدن به اوج خود هموار ساختند و چنانکه خواهیم دید، کار این تکامل در دوران غزنویان با جلوه^{۱۱} شاعرانی چون (فرخی و عنصری و منوچهری) به نهایت رسید.

در حقیقت دوران اول غزنویان، به ویژه دوران پادشاهی (محمود غزنوی

۱- (ابوالحسن مجدالدین کسایی) د. گ: نخستین سالهای (قرن پنجم) ه. ق.

ر. ک: (گنج سخن)، ج ۱، ص ۱.

۲- ر. ک: (گنج سخن)، ج ۱، ص ۵۷.

۳- به خاطر، از جانب.

۲۸۷-۴۲۱ ه.ق. ۰) و (مسعود غزنوی ۴۲۱ ه.ق. ۰) را یکی از درخشان‌ترین ادوار تکامل تغزل در زبان و شعر فارسی می‌توان دانست و شاید در تمام دوره‌های شعر پارسی دورانی‌رانتوان یافت که از نظر تغزل‌های شیوا و بدیع تا این اندازه پربرابر و درخشان باشد.

پ- "عنصری، فرخی، منوچهری"

در دوران اول غزنوی که تا سال ۴۳۲ هجری قمری پائید، نام این سه تن سراینده^۶ بزرگ که به سهم خود آثار بسیار ارزنده و جاودانی از خویش برجای گذاشتند و به ویژه هر یک تغزل را به گونه‌ی بی و از راهی به پایه^۶ کمال و اوج خود رسانیدند، بیش از هر سخنور دیگری شایان توجه است و از آن روی گفتگو پیرامون این بزرگان شعر فارسی را با یکدیگر آغاز کردیم که این هر سه، زمان یکدیگر را دریافته و در حقیقت از وضع زمانی و اجتماعی یکسانی بهرمنند بودند ولی باز دریافت شاعرانه و شیوه^۶ تعبیر و ویژه^۶ خویش را هر یک به گونه‌ی کاملاً بازشناخته در شعر فارسی- مخصوصاً تغزل‌های شیرین در آغاز مدایح بلند و جاودان آن- جلوه‌گر ساخته‌اند و روشن است که در این پژوهش سنجش میان آنان از نظر دگرگونی که هر یک در کار تغزل به وجود آورده‌اند آسان‌تر خواهد بود.

(عنصری) ملک‌الشعرای پیرارج و توانگر بارگاه (محمود غزنوی) از آغاز جوانی تا پایان زندگی خود (۴۳۱ ه.ق. ۰) یعنی یکسال پیش از درگذشت (مسعود غزنوی ۴۳۲ ه.ق. ۰) با ناز و نعمت و شکوهمندی، پیشوایی شاعران را داشته و به گواهی دیوانی که به نظر می‌رسد تمام سروده‌های وی را در بر ندارد، مجموعاً چهار تا پنج تن از پادشاهان و بزرگان دربار غزنوی را مدح گفته است.^۱

۱- ر.ک: مقدمه^۶ (دیوان عنصری) به اهتمام (یحیی قریب) ۱۳۲۳ خورشیدی.

وی پس از (دقیقی) بزرگترین شاعری است که در کار (تغزل) نامش چشم‌گیر است و به نظر می‌رسد شاعری که بیش از دوسوم عمر طولانی خویش را با ارجمندی دربارگاه سلاطین غزنوی به مدح پادشاهان و امیران معاصر خود گذرانیده، آثاری بسیار بیش از آنچه از او در دست است باید از خود به یادگار گذاشته باشد.

درهمین دوران، و در همان بارگاه، (فرخی) شاعر ساده بیان و شیرین سخن و عاشق پیشه^۱ سیستانی که آغاز جوانی را به مدح امرای (چغانیان) به سر برده و بقیه عمر را هم زمان با (عنصری) در بارگاه (محمود و مسعود غزنوی) زیسته و بیست و پنج نفر از پادشاهان و امیران و بزرگان معاصر خود را ستوده است^۲ نیز شاعری است که مقام تغزلهای ساده و شیوا و دل‌انگیزش در تحول اشعار غنایی نهایت قابل توجه است.

(منوچهری) سخنور چیره‌دست دیگر این دوران نیز، هم‌زمان با این دو، تا ۴۲۳ هجری قمری در دستگاه (فلک‌المعالی منوچهر بن قابوس دیلمی ۴۰۳-۴۲۳ ه.ق.)^۲ و از آن پس از سال ۴۲۴ تا پایان عمر در دستگاه (مسعود غزنوی) زیسته و با مدایح دلپذیری که برجسته‌ترین تغزلهای توصیفی فارسی را به همراه دارد، ادب فارسی را زیور بخشیده است.

این سه شاعر بزرگ اگرچه معاصر یکدیگر و چنانکه گفته شد از نظر اوضاع اجتماعی و حتی پیوستگی به دربار غزنوی دارای موقع و مقامی مشابه بوده‌اند و به این سبب از روی طبع موضوع شعر آنان بیشتر همانند است، ولی زبان تعبیر و شیوه^۳ بیانشان چنان مختلف است که به هیچ روی نمی‌توان میان آنها مشابهتی یافت، چنانکه

۱- ر.ک: (دیوان فرخی) به اهتمام (محمد دبیر سیاقی) مقدمه، ص: بیست و نه تا سی و سه.

۲- ر.ک: (گنج سخن) ج ۱، ص ۱۲۹.

تذکره نویسان و پژوهشگران در کار ارزیابی شعر آنان هریک را به گونه‌ی ستوده‌اند. (عنصری) را به سرودن قصاید مزین ودقت فکر در ابتکار مضامین جدید و به کار بردن اصطلاحات علمی در شعر، که برخاسته از دانش وسیع اوست یاد کرده‌اند، (فرخی) به تغزلهای لطیف و رقت عواطف شاعرانه و وصف‌های بسیار زیبای طبیعت و سادگی و روانی سخن در شعر مشهور شده و (منوچهری) نیز در وصف و آوردن تشبیهات طولانی و مرکب و متخیل و استعمال واژه‌های عربی و گهگاه آوردن تعقیدات در شعر نام‌آورا است.^۱

ولی از بررسی دقیق تغزل‌های این سه استاد ارجمند که در آغاز قصاید بلند آنان آمده مسلم می‌شود که مقام هر یک از اینان در کارتغزل، و دگرگونی که در این روش پدید آوردند دیگر است.

اگر چه (عنصری) پس از (دقیقی) در چهره تازه‌یی به گلزار تغزل گشود و شیوه دیگری آغاز کرد، و بیشتر قریب به اتفاق مورخان شعر و ادب، به حق او را به استادی در شعر ستوده‌اند، ولی باز سخن او درکار (تغزل) جایی و نغمه‌های دل‌انگیز (فرخی و منوچهری) جای دیگر دارد.

(عنصری) نخستین شاعری است که خود آگاه ناخودآگاه از دانش وسیع خویش در حکمت و آشنایی به احادیث و زبان عربی سود جسته و اصطلاحات حکمی، مضامین اخبار و احادیث و یا اشعار شاعران عرب به ویژه ابوتمام^۲ را که مورد توجه او بوده به شعر خویش راه داده است. اشعار زیر نمونه‌هایی بر این داوری می‌تواند

۱- ر.ک: (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۱، (گنج سخن)، ج ۱.

۲- (حبیب بن اوس بن حارث) مکتبی به (ابوتمام)، از شاعران فرقه (محدثین)

ر.ک: (ف.د).

باشد .

رسول گفت که بیغوله‌های روی زمین همراهه بنمودند از کران به کران
وزین سپس برسد دست و تیغ محمودی به هر کجا بنمودند ازو مرا یکسان
که ترجمه^۱ حدیث "قَالَ النَّبِيُّ عَلَيْهِ السَّلَامُ زُوِبَتْ لِي الْأَرْضُ فَأَرَيْتُ مَشَارِقَهَا وَ
مَغَارِبَهَا وَ سَيَلَّغَ مَلِكُ أُمَّتِي مَأْزُؤِي لِي مِنْهَا"^۱ است ، و بیت زیر :

به تیغ شاه نگرنامه^۲ گذشته مخوان که راستگوی تر از نامه، تیغ او بسیار

که ترجمه^۳ مضمون این شعر (ابوتمام) است .

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ فِي حُدِّهِ الْجِدُّ وَاللَّعِبُ
بَيْضُ الصَّفَائِحِ لَا سَوْدَ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِنَّ جَلَاءُ الشُّكِّ وَالرَّيْبِ^۲

وبه این ترتیب خواه‌ناخواه تغزلات وی نیز گهگاه از توجه به این گونه مسایل بی‌بهره
نمانده‌است ، از طرفی دقت در الفاظ و رقت معانی و رعایت حسن ترکیب در کلمات
و مهارت در تلفیق عبارات و باریک‌اندیشی و خیال پردازی ، به‌ویژه آوردن منطق
شاعرانه^۳ خاص که بدون تردید معلول اطلاعات منطقی و حکمی اوست و تا آن زمان
در اینگونه اشعار سابقه نداشته‌است در تغزلاتش دیده می‌شود .^۳

تردید نیست که سخن (عنصری) شاعر چیره‌طبع دربار (محمود) ، پس از

- ۱- پیامبر که بر او درود باد فرمود "زمین برای من در یک جا جمع شد و مشرقها و مغربهای آن
بمن نموده شد و پادشاهی امت من به آنچه برای من جمع شد از آن (تمام زمین) خواهد رسید"
- ۲- (دیوان عنصری) به کوشش (یحیی قریب) ، ص: یز ، مقدمه . ترجمه^۴ شعر چنین
است : "شمسیر در خبر دادن ، از کتابها که در آن جدی و شوخی هر دو هست راستگوتر
است ، سعیدی شمشیرها ، نه سیاهی صفحه‌ها که در متن آنها شک و تردید می‌درخشد ."
- ۳- (گنج سخن) ، ج ۱ ، ص ۵۲ مقدمه .

(دقیقی) تغزلات فارسی راجلوه^۱ دیگری داد. اگرچه در آغاز مدایح او بیش از ۷ تا ۱۲ بیت تغزل دیده نمی شود، ولی وی در بیشتر موضوع‌های عشقی و وصفی، به ویژه اوصاف معشوق و طبیعت وارد شده و جلوه^۲ تازه‌یی به این شیوه بخشیده است، اما با این وصف باید انصاف داد که اشعار او به‌ویژه تغزل‌هایش، از نظر شیوایی و دلنشینی، و آن کیفیت لطیف و دلنوازی که مورد نظر اشعار غنایی است، به پایه^۳ اوستاد سیستانی همزمان او نمی رسد، چنانکه از نظر ترسیم اوصاف طبیعت از شاعر دیگر همزمان خویش (منوچهری)، که حتی (عنصری) راه اوستادی قبول دارد و قصیده‌یی شیوا به مطلع:

ای نهاده بر میان فرق جان خویشتن جسم مازنده به جان و جان تو زنده به تن^۱
را در بزرگداشت او سروده، باز مانده است.^۲

سخن کوتاه و داوری راستین آنکه تغزل‌های (عنصری) استوار و بلند و شامل مغازلات و اوصاف بدیع طبیعت است، ولی در مقام سنجش با سروده‌های (فرخی و منوچهری) در این باره، کم اوفتاده است. شاید این حالت در اشعار (عنصری) از آن روست که وی اشعار خویش را به راستی به آهنگ بزرگداشت و مدح ممدوحان خود می سروده و ناگزیری آنکه آنچنان عاشقانه به طبیعت عشق بورزد و یا شوریده سر

۱- (دیوان منوچهری) ص ۶۴-۶۸.

۲- این قصیده را (منوچهری) در لغز شمع ساخته و در آن به مدح (عنصری) پرداخته و مفاد آن سبب شده است بیشتر مورخان او را شاگرد (عنصری) به شمار آورند، حال آنکه وی اصولاً شاعر دربار (مسعود غزنوی) و در آن زمان خود شاعری به نام و مشهور بوده و ارادت وی به (عنصری) تنها از روی بزرگداشت ملکا لشعرا دربار غزنوی است. ر. ک: (دیوان منوچهری)، مقدمه، ص: ن.

به معشوقی دل بسته باشد قصاید خود را به اینگونه اشعار می آراسته است .

اینک برای آنکه نمونه‌یی از اشعار تغزلی و وصفی (عنصری) برای مقایسه با سروده‌های (فرخی و منوچهری) در دست باشد چند بیتی از دو نمونه^۱ بهترین تغزلات وی را می آوریم :

تاز صنعش هر درختی لعبتی دیگر شود	باد نوروزی همی در بوستان بتگر شود
باد همچون طبله ^۲ عطار پر عنبر شود	باغ همچون کلبه ^۳ بزاز پردیبا شود
باز همچون عارض خوبان زمین اخضر شود	سوسنش سیم سپیداز باغ بردارد همی
گوشوار هر درختی رسته ^۴ گوهر شود	روی بند هر زمینی حله ^۵ چینی شود
گه برون آید زمیغ و گه به میغ اندر شود	چون حجابی لعبتان خورشید را بینی به ناز
باز مینا چشم و دیبا روی و مشکین پر شود	افسر سیمین فروگیرد ز سر کوه بلند
بوستان چون بخت او هر روز بر ناتر شود ^۱	روز هر روزی بیفزاید چو قدر شهریار

* * *

گل مشکبوی و شب روز پرور	دو چیر است رخساره و زلف دلبر
شب اندر شده چون زره یک به دیگر	گل اندر شده زیر نورسته سنبل
بدزدد که بخشد به یافوت احمر	همانا که خورشید رنگ لبش را
به گونه به اردی بهشت و به آدر	رخش گلستانست و میگون لباسش
ررگ لبش پر می لعل سـاـغـر ^۲	زرنگ رخش پـرگـل سرخ مجلس
.....

۱- "شب چو عمر دشمنان او همی کمتر شود" ، (دیوان عنصری) به اهتمام (یحیی

قریب) ، ص ۱۰۱ ، این قصیده در مدح (یمین الدوله محمود غزنوی) سروده شده است .

۲- (دیوان عنصری) ، ص ۲۷۰ . این قصیده سز در مدح (محمود غزنوی) سروده

شده است .

اما (فرخی) شاعری که دیرتر از (عنصری) دربار غزنویان را دریافت^۱ سخنش در هر مقام با تمام سادگی و بی پیرایگی سرشار از شور عشق و هیجان‌های عاطفی است، آن چنان که شاید نام شاعر عاشق بر او براننده باشد، تاجایی که می توان با قاطعیت ادعا کرد که او در آوردن صمیمانه‌ترین مغازلات عاشقانه در تغزل‌های فارسی پیشوای شاعران زمان خویش است، او به همه چیز عشق می ورزد، اما توجه وی به عشق زیبارویان و وصف جمال آنان برخلاف (استاد دامغانی) بیش از طبیعت است. تغزل‌هایی که از (فرخی) در دست است برخلاف (عنصری)، گاه بخش بیشتری از قصاید او را تشکیل می دهد و سروده‌های دل‌انگیزش در این راه مانند غزل‌های شیوا و روانش، در کمال سادگی و بدون تعقید و پیچیدگی‌های لفظی و معنوی است، چنان به نظر می رسد که آنچه انگیزه شاعر سیستانی در سرودن شعر است، بیشتر بیان احوال و هیجان‌های عاشقانه و شوریدگی‌های طبیعی اوست و مدح ممدوحان پیرایه دیگری است که به مناسبت زمان بدان بسته شده است و از همین روست که سخن او بدل می نشیند و زلال طبع (فرخی) را گوارا تر و دلنشین تر می سازد.

برداشت (فرخی) در برخی از تغزلات عاشقانه اش چنان است که از نظر گونه^۲ واژه‌ها و وزن و تراکیب و اسلوب شعری، در آغاز هیچگونه تفاوتی را با یک غزل مغزودلپذیر نشان نمی دهد. مثلا به قسمتی از این تغزل شیوا که در مدح^۳ «خواجه ابوالقاسم احمد بن حسن میمندی»^۱ وزیر توانای غزنویان سروده است توجه کنیم :

۱- (صاحب سید، شمس الکفأة، خواجه ابوالقاسم) نیز از کنیه‌های اوست. ر. ک.:

(دیوان فرخی)، ص ۴۵۷.

دل من همی دادگویی گواپی
 بلی هر چه خواهی در رسیدن به مردم
 من این روز را داشتم چشم وزین غم
 جدایی گمان برده بودم ولیکن
 بدین زودی از من چرا سیر گشتی
 که دانست کز تو مرا دیدی باید
 سپردم بتو دل ، ندانسته بودم
 دریغا دریغا که آگه نبودم
 همه دشمنی از تو دیدم ولیکن
 نگارا من از آزمایش به آپم
 که باشد مرا روزی از تو جدایی
 بر آن دل دهد هر زمانی گواپی
 نبودست باروز من روشنایی
 نه چندان که یکسو نهی آشنایی
 نگار ابدین زود سیری چرایی؟
 به چندان وفا اینهمه بی وفایی
 بدینگونه مایل به جور و جفایی
 که تو بیوفا در جفاتا کجایی
 نگویم که تو دوستی را نشایی
 مرا باش، تا بیش از این آزمایی^۱

و یا این ابیات را که در آغاز مدح "حسنک وزیر"^۲ سروده است:

ای عهد من شکسته بدان زلف پرشکن
 دامی است آنکه از بی دل، تو همی زنی
 چندین هزار حيله چه باید زبهر دل
 در سیم چاه کندی و دامی همی زنی
 باز این چه سنبل است که سر برزد از سمن
 دام ارهمی زبهر دل من زنی مزین،
 دل پیش تست ، چون پذیرد همی زمن
 بر طرف چاه از سر زلفین پرشکن^۳

و یا این سروده های شیوارا که در آغاز مدح "خواجه ابوبکر حصیری" ندیم

(سلطان محمود) سروده مورد توجه قرار دهیم:

۱- (دیوان فرخی)، ص ۳۹۴.

۲- (ابوعلی حسن بن محمد میکال) مشهور به (حسنک) وزیر (محمود عزنوی) مقتول

در (۴۲۵ هـ. ق. ۰)، ر. ک: (ف. م. ا. علام. ۰) ۳- (دیوان عنصری)، ص ۳۳۱.

چند از این تنگدلی ای صنم تنگ دهان	هر زمانی مکن ای روی نکو، روی گران
می چنان خرد نیی تو، که ندانی بدونیک	ناز بی وقت مکن، وقت همه چیز بدان
خوب رویانرا پیوسته بود قصد به دل	مرترا چونکه همه ساله بود قصد به جان
بیش از این جرم ندارم که ترا دارم دوست	نتوان گشت بدین جرم رهی را، نتوان
مکن ای ترک مرا بیهده از دست مده	بهستم راه مده چشم بدان را به میان
گرز تو روی بتابم دگران شاد شوند	چه شود گر کنکی کار به کام دگران
بر من تنگ فراز آی و لبست پیش من آر	تا بگیرم به دو انگشت و دهم بوسه بر آن ^۱
.....

نگاهی به این گونه اشعار دل انگیز و مانند آن‌ها که هر یک از قصاید بلند و جاویدان (فرخی) رازیور می بخشد، دردیدار نخست نشان می دهد که کوچکترین تفاوتی میان آنها با غزلیات آن دوران نمی توان یافت، همه بازبانی ساده ولی، پرشورو عاشقانه سروده شده و نموداری از عواطف لطیف و روح عاشقانه^۱ گوینده^۲ آنست، بنابراین می توان ادعا کرد که سروده های (فرخی) در این زمینه پایه های تحول شعر، به ویژه غزل فارسی در قرون بعد قرار گرفت و زبان بی تکلف وی شاعران پس از او را به پیروی از شیوه^۳ دلپسندوی جلب کرد.

یکی دیگر از امتیازهای (فرخی)، دگرگونی ویژه ای است که برای نخستین بار او با ابتکار جالب خود و پدید آوردن (ترجیع بند) در شکل شعر فارسی به دست آورد، زیرا تا جایی که نگارنده پژوهش نموده است نمونه ای از این گونه شعر در سروده های شاعران پیش از (فرخی) دیده نمی شود و با پدید آوردن این روش، دست شاعران در بیان اندیشه ها و مضامین خود در قوافی گوناگون باز شد و سرودن انواع موضوع های

۱- (دیوان فرخی)، ص ۳۱۹-۳۲۱.

شعری در این قالب آسان‌ترگشت، چنانکه شاعران پس از (فرخی) در این زمینه نیز طبع آزمایی کرده و اشعار غنایی بسیار شیوایی به ادبیات شعر فارسی داده‌اند.

یکی از تراجم بسیار دل‌انگیز (فرخی) قصیده‌ایست که در مدح امیر ابویعقوب یوسف بن ناصر الدین سبکتکین ساخته و بهار را به گونه دلپذیر و شگفت‌انگیزی وصف کرده است، این قصیده که در ۲۴ بند است با مطلع:

زباغ‌ای باغبان‌مارا همی بوی بهار آید کلید باغ ما را ده که فردا مان به کار آید
آغاز و با ترجیع؛

بدین شایستگی جشنی، بدین بایستگی روزی

ملک‌رادرجهان هرروز جشنی بادونوروزی

پرداخته شده است،^۱ و نه تنها این ترجیع، بلکه دو ترجیع بند دیگر (فرخی) که در مدح (امیر ابواحمد محمد بن محمود غزنوی) و (ابوالحسن علی بن فضل بن احمد اسفراینی)^۲ معروف به (حجاج) سروده، از امتهات تغزل‌های زبان فارسی به شمار می‌رود.

از سوی دیگر، همزمان با (عنصری و فرخی) به شاعر چیره طبع و نامبرداری بازمی‌خوریم که به داوری راستین او را باید شاعر نقاش لقب داد، این شاعر توانا که بی تردید در کار تغزل فارسی نقش آفرینی یگانه است، اوستاد دامغانی، یاهمان (منوچهری)، عاشق طبیعت است. شعر (منوچهری)، به ویژه اوصاف طبیعت

۱- (دیوان فرخی) ص ۴۰۳-۴۱۳.

۲- مکتبی به (ابوالعباس د. گ. ۴۰۴ ه. ق. ۰) وزیر (سلطان محمود غزنوی) معروف به (حجاج) ر. ک.؛ (ف. م.) ذیل (فضل) و (ف. د.) ذیل (حجاج).

او که در آغاز قصاید استوار و فخم‌ش آمده، بی تردید یکی از والاترین اشعار توصیفی جهان در ترسیم شاعرانه طبیعت می‌تواند باشد.

وی که همزمان با (عنصری و فرخی) می‌زیسته، پس از این دو شاعر ارجمند دربار غزنویان— (مسعود غزنوی)— را در یافته و تغزل‌های دل‌انگیز او برخلاف (فرخی) بیشتر با وصف دقیق طبیعت همراه و نموداری از دقت ذهن و قدرت اندیشه و موشکافی وی در اجزای طبیعت است. وی نیز از شاعرانی است که با طبیعت انس و همبستگی بسیار دارد و شاید به‌توان گفت هیچ شاعری چون او به طبیعت دل‌نباخته و به لطایف و ظرایف آن نپرداخته است. (منوچهری) از شاعرانی است که این احوال را در کمال چهره‌دستی، چون صورتگری ترسیم می‌کند. شاید علت این امر دیر زیستن وی در طبرستان و الفت او با مناظر زیبای آن سامان و آشنایی دیرین وی با طبیعت باشد. گویی زبان در دست (منوچهری) دست افزار نقاشی، و کاغذ صفحه و بوم، و خیال دور پرواز و اندیشه توانای او نقش آفرین طبیعت است. وی برخلاف دیگر آئینه‌داران طبیعت که نقشی دل‌پذیر ولی کلی از آن می‌نمایند، با دقت و ظرافت تمام به جلوه‌سازی جزئیات مظاهر طبیعت می‌پردازد و با زبانی شیرین و دقتی شگفت‌انگیز همراه با تشبیهات طولانی و مرکب و مخیل که گاه سخن او را برخلاف (فرخی) پیچیده می‌کند، آدمی را به عالمی دیگر می‌برد. در حقیقت او شاعر نقاشی است که به وسیله زبان نقش می‌آفریند و از موضوعی کاملاً محسوس و طبیعی، بهشتی خاطر نواز می‌سازد. او طبیعت را نه آن‌گونه که هست می‌ستاید، بلکه دست مایه خیال‌پردازی خود را از طبیعت می‌گیرد ولی با یک روح (رمانتیک) بدیع‌ترین نقش‌های دلخواه را پدید می‌آورد.

اگرچه بخشی از نغزل‌های (منوچهری) مانند (فرخی) ساده است ولی آنجا که بیان اندیشه‌های او را وسعت دانش، به ویژه آشنایی به زبان عربی و توجه به اشعار

غنای شاعران عرب و مضامین آنها رنگ می‌گیرد، سخنش گاه تا اندازه‌ی پیچیده و فهم آن دشوار ترمی شود.

از سوی دیگر وی متکسر شکل‌مسط در شعر فارسی است و امتیاز این نوآوری از آن اوست، یازده (مسط) وی که در وصف خزان، تهنیت‌عید، صبحی تهنیت جشن مهرگان، بهار^۱ و غیره سروده شده و از آهات شعر فارسی است، نخستین نمونه‌های این گونه شعر را به دست می‌دهد. در میان تغزلهای (منوچهری) که به نمونه‌ی از آنها در زیر اشاره می‌شود، خمریات بسیار جالبی وجود دارد که باید گواهی داد در شمار بهترین خمریات شعر فارسی است:

۱- خمریه^۲ مشهور وی در وصف شراب به مطلع:

ای باده فدای تو همه جان و تن من کز بیخ بکندی زدل من حزن من^۲

۲- قصیده^۳ معروف وی در مدح (سلطان مسعود) به مطلع:

دل‌م‌ای دوست‌تو دانی که هوای تو کند؟ لب من خدمت‌خاک‌کف پای تو کند؟^۳
که مانند برخی از تغزلهای (فرخی) تفاوتی میان آن با غزل نمی‌توان
باز شناخت.

۳- مسط‌های معروف به مطلع‌های زیر:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است باد خنک از جانب خوارزم وزان است

* * *

آب انگور بیارید که آبان ماه است کار یگروه به کام دل شاهنشاه است

* * *

۱- (دیوان منوچهری)، ص ۱۱۹-۱۷۲. ۲- (دیوان منوچهری)، ص ۶۳.

۳- (دیوان منوچهری)، ص ۱۳.

آمد بانگ خروس، موه‌دن میخوارگان صبح نخستین نمود، روی به نظرگان
در اینجا برای روشن ساختن شیوه^۱ (فرخی و منوچهری) و آشکار کردن نقشی
که هر یک در تغزل فارسی آفریده‌اند، به داوری شیرین و خاطرپسندی از آقای
(محمد دبیرسیاقی) که دیوان هر دو شاعر به کوشش ایشان تنظیم شده توجه
می‌کنیم.

ایشان می‌نویسند: " (فرخی) آن سخنگوی توانایی است که به هیچوجه در شعر
خویش تکیه بر معلومات نکرده است و اگر شاعر دامغانی در تشبیه و تخیل، موی به
دونیم می‌شکافد، و چراغ نیم‌مرده^۲ طبع شعر نیوشان را از تازه‌گویی و بدیع‌سرایی
خویش هر ساعت روغن افزای گردد، سخنور سیستانی نیز سهل و ممتنع‌گویی و
تشبیهات ساده و لطافت طبع خویش را جای در آسمان هفتم می‌سازد و از سیر
مراحل نظم و سخن‌پردازی، "حله^۳ تنیده زدل بافته زجان"^۱ ره‌آورد می‌آورد.
(منوچهری) سیلی‌خروشان ورودی جوشان است که از صخره‌ها فرو می‌ریزد
و بر پشته‌های دودواز دره‌ها می‌گذرد، کف بر لب دارد، می‌گرد و می‌پیچد
اما این درازآهنگ پیچان زمین کن، چون بسامون رسد، چنان آرام و دم‌ازگفتگو
بسته و از جوش و خروش فرونشسته است که کس را دروی گمان حرکت و توهم ترنمی
نیست، سخن (منوچهری) استادانه، اما پرنشیب و فرازست و یک حالت ندارد.
(فرخی) چنین نیست، دیوانش از آغاز تا انجام یکدست و یک‌نواخت، لطیف
و ملایم، بلند و بدیعست، جویباری است بازمزه^۴ جان فزاو به گوش خوش‌آیند، و

۱- اشاره به شعر:

باکاروان حله برفتم زسیستان
باحله^۳ تنیده زدل بافته زجان
(دیوان فرخی)، ص ۳۲۹.

صافی و پاک و گوارا، در مدح و تغزل و تشبیب، همه جا ملایمت و لطف به چشم می خورد و سادگی بیان و رسایی کلمات و هماهنگی جمل، گوش را نوازش و تن را فریبی می بخشد، اگر بخواهند (لطافت شعر فارسی) را هر چه دقیق تر و وسیع تر توصیف کنند، بهتر است به (شعر فرخی) اقتصار شود و اینکه (رشید و طواط) گفت:

"(فرخی) عجم را همچنان است که (ابوفراس) عرب را و این هر دو فاضل، سخن را سهل و ممتنع می گویند"، قولی است که جملگی برآند.

(فرخی و منوچهری) در بسیاری از قصاید اشتراک دارند، یعنی در یک زمینه طبع آزموده اند، و قصاید هر یک کیفیتی خاص دارد، در سخن (منوچهری) ابتکار و تشبیه تازه و بدیع و اندیشه باریک فراوان می یابید، اما آنجا که ابتکار و تازگی مجال خودنمایی نیافته است، سخن عادی و بی پیرایه است و به قول خود او "سروی است بالادار در پهلوی مورد، یا درازی در کنار کوتاهی"، (فرخی) از این برو فرود بر کنار است، ابیاتی ساده و سخنی از هرگونه تعقید و حشو برکنار دارد، دهقانیست سخنگوی که بی تکلف، اما رسا و بلیغ و پرمعنی طبع آزموده و درین سادگی و روانی اسلوب، نظم و قوانین بلاغت را در صورت محاوره به نحو کامل مراعات کرده، وی ساده سرای و روان گوی است، و شعرش نیز ساده و روان و بر موازین بلاغی و اسالیب نظمی منطبق، بدین جهت به گزین کردن اشعار (فرخی) کاری دشوار است و ترتیب دادن گلچینی از بدایع نظم (منوچهری) آسان.

اطلاع این دو سخنگوی بر فنون موسیقی خود یکی از دلایل لطافت طبع و ظرافت فکرشان است، خاصه (فرخی) که علاوه از آنکه شعر خوش گفتمی، چنگ نیز ترزدی، این دو شاعر عشق پیشه، روزگار با ساز و سرود و شعر و غزل و می و مطرب به سرآورده اند و پیوسته دل در گروی خوبان داشته، در بیان شادی و اندوه، وصل و هجران و دیگر عواطف بشری ماهر و قادرند، با این تفاوت که زبان (منوچهری)

امروز کمی بیگانه است و سخن (فرخی) همچنان سهل و ساده^۱.

این بود یک بررسی کوتاه پیرامون سروده‌های شاعرانی که هر یک به سهم خود در تکامل سبک دوره^۲ سامانی به ویژه تغزل در زبان فارسی مؤثر بوده، دگرگونی‌هایی پدید آوردند، (عنصری) راه ورود اصطلاحات حکمی را در شعر گشود و مانند (منوچهری) به سبب آشنایی به زبان عربی مضامین اشعار شاعران عرب را در شعر فارسی وارد کرد و (فرخی) بهترین و روان‌ترین معاشقات و مغاللات را همراه با اوصاف بدیع در آغاز قصاید آورد و سخن سهل و ممتنع و در حال دلنوا را به اوج رسانید و (منوچهری) راه خیال پردازیه‌ها و بیان اندیشه‌های باریک را با تشبیهات طولانی و متخیل در تغزل فارسی باز کرد، آن چنان که شیوه^۳ هر یک از اینان خواه و ناخواه در سروده‌های شاعران بعد از آنها مؤثر افتاد.

باید دانست که اگر چه پس از چند تن - در دوران دوم غزنوی (۴۳۲-۵۸۲ ه. ق.) که تا بیش از نیمه دوم قرن ششم ادامه یافت - شاعرانی چون (قطران) در دربار امرای (آذربایجان) و "ابوالفرج رونی"^۲ که استثناء نخستین شاعری است که سبک دوره^۳ اول غزنوی را ترک گفت، و "ازرقی"^۳ که پیرو شیوه^۴ (عنصری) بود و همچنین

۱- (دیوان عنصری) ص، سه و چهار، مقدمه.

۲- (ابوالفرج بن مسعود رونی) د. گ: بین سالهای ۴۹۲-۵۰۸ ه. ق. شاعر دربار (ابراهیم بن مسعود غزنوی) د. گ: ۴۹۲ ه. ق. و (مسعود بن ابراهیم غزنوی) د. گ: ۵۰۸ ه. ق. ر. ک: (گنج سخن)، ج ۱، ص ۱۹۰.

۳- (ابوبکر زین‌الدین بن اسمعیل وراق هروی) د. گ: حدود ۴۶۵ ه. ق. ر. ک: (گنج سخن)، ج ۱، ص ۲۰۵.

۴- ر. ک: (گنج سخن) ص پنجاه و چهار، مقدمه.

امیرالشعرا^۱ پرهانی^۱ و (امیرمعزی) ، و دیگر شاعران قرن ششم کم و بیش به کار تغزل دست زدند ، ولی اوج کار تغزل در شعر فارسی در دوران اول غزنوی- که به راستی باید آنرا دوران جلوهء کامل تغزل در زبان فارسی نامید- به پایهء کمال رسید و بیشتر شاعران دوران دوم غزنوی چه در دربار غزنویان و چه در دربار سلجوقیان یا شاعران دیگر دربارهای "آل افراسیاب"^۲ و ملوک^۳ شنسبانیه و غور^۳ همه تابعان پیشوایان نام آور تغزل در دوران اول غزنوی بودند و بی آنکه دگرگونی چشم گیری در این فن پدید آورند ، کم و بیش همان شیوه را پیروی می کردند تا آنکه رفته رفته رواج بازار تغزل چنانکه خواهیم دید جای خود را به رونق اشعار غزلی داد و شعر غنایی فارسی راه دیگری در پیش گرفت .

در اینجا گفتگو پیرامون سیر تغزلی در شعر فارسی را به مناسبت پایان دورهء کمال آن بسنده می کنیم و در گفتار مختصری دگرگونیهای غزل و تغزل را در دورانی که مورد بحث قرار گرفت ، از نظر شکل و موضوع مورد بررسی قرار می دهیم .

۴

بررسی غزل غنایی و ملحون و تغزل از دید شکل و موضوع

در بخش گذشته سیر غزلیات غنایی و ملحون ، و در این بخش تغزلهای

۱- د. گ. : (۴۶۵-۴۸۵ ه. ق.) شاعر عهد (آل بارسلان) مقتول در (۴۶۵ ه. ق.) و

پدر (امیرمعزی) . ر. ک. : (گنج سخن) ، ج ۱ ، ص ۲۳۵ .

۲- یا (ایلک خانیان ، آل خاقان ، قراخانیان) که از حدود (۳۱۵ تا ۶۰۷-۶۰۶ ه. ق.)

در شرق ایران زیر نظر پادشاهان مقتدر آن زمان مانند غزنویان و سلجوقیان حکومت

کردند . ر. ک. : (ف. م) اعلام .

بقیهء باورقی در صفحهء بعد

فارسی تادوران کمال آن بررسی شد و چون برای تکمیل این پژوهش، بررسی همه جانبه شکل، و اندیشه‌های متجلی در اشعار غزلی یا تغزلی دوران مورد گفتگوی ما-از نیمه‌های دوم قرن سوم تا پایان قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری قمری ضروری است، در این گفتار به بحث پیرامون هر یک مبادرت می شود.

الف- شکل غزل و تغزل

(۱) بحور و اوزان

منظور از شکل غزل و تغزل، اوزان و بحور، واژه‌ها و ترکیبات و تعداد ابیاتی است که قالب اینگونه اشعار را تشکیل می دهد.

چنانکه در پیش اشاره شد، اشعار بسیار نادری که به‌گوش‌های محلی و یا فارسی دری از پیش از اسلام و شاید قبل از نیمه دوم قرن سوم هجری قمری بر جای مانده است فاقد اوزان عروضی، و دارای وزنهای هجایی است، و از این قرن به بعد، آشنایی ایرانیان به اشعار عربی سبب شد اوزان و بحور متداول در شعر عربی مورد استفاده شاعران قرارگیرد.

استفاده ایرانیان از بحور و اوزان شعر عربی در اواخر قرن دوم یا اوایل قرن سوم هجری قمری آغاز شد و "خلیل بن احمد"^۱ نخستین کسی بود که بحور شعری را

بقیه^۶ پاورقی صفحه^۶ قبل؛

۳- (آل شنسب یا غوریان) سلسله‌ی از امرا که از قدیم در (غور و طخارستان) حکومت می کردند. ر. ک: (ف. م) اعلام.

۱- (ابو عبدالرحمن خلیل بن احمد فراهیدی از دی بصری. د. گ: ۱۷۵ ه. ق.) استاد بقیه^۶ پاورقی در صفحه^۶ بعد

منظم کرد، در نتیجه پس از آنکه ایرانیان نیز چندین بحر به آن افزودند روی هم
سوزده بحر از اوزان شعری که عبارت بودند از: هزج، رجز، رمل، منسرح، مضاربه
مقتضب، مجتث، سریع، غریب، قریب، خفیف، مشاکل، متقارب، متدارک، طویل،
مدید، بسیط، وافر، کامل^۱، مورد استفاده شاعران ایرانی قرار گرفت ولی پنج بحر
آخرین از همان آغاز پسند طبع شاعران ایرانی واقع نگردید و اگر شاعری نیز بر
تکلف و طبع آزمایی، شعری در این اوزان ساخته باشد قابل توجه نیست مانند
اشعار زیر:

همی عاقبت خواهد رسیدن پشیمانی	به کاری چراگوشی کزان کارم ترا
فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن	فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن
	که از متفرعات بحر (طویل) است.
سرو بالایی زنجیر مویی	غالیه زلفی سمن عارضی
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
	که از متفرعات بحر (مدید) است.
که به زبان ناوری که تو چرا به غمی	چه برنا پسری چه به سزا صمی
فعلتن فاعلن فعلتن فعلن	فعلتن فعلن فعلتن فعلن
	که از متفرعات بحر (بسیط) است.

بقیه^۶ پاورقی صفحه قبل:

(سیبویه فارسی) و از علمای بزرگ علوم لسانی و ادبی و واضع کتب معجم در علم
لغت ر. ک: (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۱، ص ۱۲۷-۱۲۸.

۱- ر. ک: (المعجم فی معائیر اشعار العجم) ص ۷۶-۸۳ و ۱۰۲-۱۸۰.

چرا نکنی یکی نگرش به کارم

چو برگذری همی نگری به رویم

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

که از متفرعات بحر (وافر) است .

بجز آنکه روز و شبان نشسته بود به غم

چه کند شمن ا چو جدا شود شمن از صنم

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

که در بحر (کامل) است .

نه تنها این بحورو متفرعات آن ، بلکه از چهارده بحر دیگر متداول تر در فارسی ، متفرعات برخی از اوزان نیز رفته رفته متروک ماند و تحول اوزان شعری و تکامل آن در اشعار فارسی در اوایل قرن چهارم هجری فمری نسبت به قرن سوم آشکار گردید و تا پایان قرن پنجم به حد کمال خود رسید چنانکه در این دوران دیگر اشعاری نامطبوع در بحور زیر که در قرن سوم و چهارم رایج بود و نمونه‌بی از آنها آورده می شود سروده نشد .

آزاده نژاد از درم خرید

می آرد شرف مردمی پدید

"رودکی"

به وزن (مفاعیل مفاعیل فاعلان) از متفرعات بحر قریب .

آن خو بروی چابک مهمانک

ترک از درم آمد خندانک

"رابعه بنت کعب"

به وزن (مفعول فاعلاتن مفعولی) از متفرعات بحر (هزج) .

با شهر مراجزتو یار نیست

چنان دانی کم خواستار نیست

"خسروی" ۲

به وزن (مفاعیلن مفعول فاعلان) از متفرعات بحر (قریب) .

ای باد ز بهر غریب را درودی ببر از من حبیب را

"اورمزدی"

به وزن (مفعولن مفاعیلن فاعلن) از متفرعات بحر (قریب) .

مجلس بسازای بهار پدرام باده در افکن به یک منی جام

"فرخی"

به وزن (مستعلن فع مستعلن فاع) از متفرعات بحر (رجز) .

ودراوایل و اواسط قرن پنجم هجری قمری در حقیقت شعر فارسی بحور و اوزان ، دلنشین و خاطر پسند خود را باز یافت .

با توجه به این مقدمه کلی ، از آنجا که پایه های غزل غنایی و ملحون چنان که گفته شد با وزن رباعی و متفرعات آن که از بحر هزج مسدس است گذارده شد و رفته رفته تعداد ابیات آن در بحور مختلف افزایش یافت و حتی از نظر موضوع با تغزل های آن تفاوت آشکاری پیدا نکرد ، داوری پیرامون اوزان غزل در این دوران مشکل است ، ولی آنچه مسلم است در دوران مورد گفتگوی ما که هنوز شعر فارسی در دوران نوپایی سیر می کرد ، چنانکه دیدیم از تمام اوزان شعری متداول استفاده می شد و به تدریج اوزانی که مطبوع و دلنشین نبود متروک می ماند ، با این تفاوت که هر چه از آغاز شعر فارسی به پایان قرن پنجم هجری قمری نزدیک می شد ، اوزان

پاورقی صفحه قبل:

۱- بت پرست .

۲- (ابوبکر محمد بن علی خسروی سرخسی ، د.گ : پیش از ۳۸۳ ه.ق .) ر.ک : (تاریخ ادبیات در ایران) ، ج ۱ ، ص ۴۳۳ .

مشخص تر و حتی تفاوت اوزان غزل و تغزل باز شناخته تر می شد .

این نکته شایان توجه است که چون غزل و شاید تغزل های فارسی در آغاز به مناسباتی با موسیقی همراه بوده و شاید بیشتر تغزل های فارسی نیز به مناسبت هایی که در پیش یاد شد با چنگ و رود خوانده می شده است ، اوزان متداول در آن زمان را بیشتر باید در میان اوزان ایقاعی پژوهش کرد .

دکتر (صفا) می نویسد :

"گویا یکی از علل بزرگ وجود اینگونه اوزان (اوزان نامطبوع که متروک مانده است) در شعر فارسی قرن چهارم و اوایل پنجم ، آن بوده است که در این روزگار غالباً اشعار با الحان موسیقی همراه بوده و همراه ساخته می شده و پیدا است که در چنین حال خواندن ابیات بهروزن ، خواه سهل و خواه صعب اشکالی نداشت" ۱

این معنی در توجیه اوزان شعری مزبور بسیار قانع کننده به نظر می رسد زیرا اگرچه معیارهای شناخت موسیقی آن زمان به صورت کاملاً باز شناخته در دست نیست و شاید با معیارهای موسیقی امروز سازگار و یکسان نباشد ، ولی باز چنین به نظر می رسد همانگونه که تصانیف امروزی که با موسیقی دمساز می شود بیشتر هجایی و برخی در بحوری است که وزن آن از نظر عروضی مطبوع بنظر نمی رسد ، اوزانی که امروز بیگانه می نماید و استفاده از آنها بکلی متروک مانده ، در آن روزگار با نغمات موسیقی متداول همگامی بیشتر داشته است .

به طور کلی - بی آنکه بتوان در این مورد داوری قطعی نمود - صرف نظر از اوزانی که رفته رفته در قرن چهارم و پنجم متروک ماند و جای خود را به اوزان دیگر داد

۱- (تاریخ ادبیات در ایران) ، ج ۱ ، ص ۳۶۲-۳۶۳ .

اوزان و بحوری را که بیشتر در غزلیات ملحون و تغزل‌های فارسی از آغاز تا پایان قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری قمری مورد استفاده قرار گرفته به شرح زیر می‌توان خلاصه کرد:

از متفرعات بحر "رمل"

(فاعلاتن فاعلاتن فاعلان) یا (فاعلن) = (رمل مسدس مقصور) یا (محدوف).
(فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلان) یا (فعلن) = (رمل مثنی‌مخبون)، (مقصور) یا (محدوف) که نخستین بیشتر در دوران سامانی و دومی بیشتر در دوران غزنوی رایج بوده است.

از متفرعات بحر "هزج"

(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) یا (فعولن) = (هزج مسدس مقصور) یا (محدوف).
(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) = (هزج مثنی‌سالم).
اوزان دوازده‌گانه رباعی از متفرعات بحر هزج مثنی (به اعتبار غزلیات ملحون نخستین)^۱

از متفرعات بحر "خفیف"

(فاعلاتن مفاعیلن فعلان) یا (فعلن) = (خفیف مسدس مخبون) (مقصور) یا (محدوف).

از متفرعات بحر "مضارع"

(مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلان) یا (فعلن) = (مضارع مثنی مقبوض محبون)، (مقصور) یا (محدوف).

۱- برای اطلاع از متفرعات بحر (هزج مثنی) در ۱۲ وزن رباعی، ر. ک: ص ۱۲۵ و ۱۲۶ همین کتاب.

(مفعول فاعلات بمفاعیلن) = (مضارع مثنیٰ اُخرب مکفوف) ، (مقصور) .
(مفعول فاعلات مفاعیل فاعلان) یا (فاعِلن) = (مضارع مثنیٰ اُخرب مکفوف) ،
(مقصور) یا (محدوف) .

(مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) = (مضارع مثنیٰ اُخرب) .

از میان بحورو اوزانی که نام برده شدو طبق استقرایی که در دواوین شاعران این دوران انجام شد^۱ - اگرچه حکم کلی نمی‌توان کرد- اوزان کوتاهتر و متفرعات بحور مسدس را بیشتر در غزلیات - به‌ویژه در غزلیات ملحون دوران سامانی می‌توان یافت ، متفرعات اوزان و بحور طویل ترکه دارای اوزان ایقاعی مفصل^۲ هستند بیشتر در سرودن تغزل‌های فارسی به کار گرفته شده و رفته رفته استعمال آنها از قرن ششم هجری قمری به بعد همراه با دیگر اوزان و بحور در غزل فارسی رواج گرفته است ، چنانکه در اشعار غزلی دوران غزنوی تعداد اوزان طویل و مثنیٰ نسبت به کوتاه و مسدس بیشتر از دوران سامانی است و شاید گسترش اندیشه شاعران و افزایش موضوعهای شعر فارسی را بتوان علت اساسی این رویداد دانست .

۱- برای مثال اشعاری که از صفحه ۱۳۶-۲۱۱ این کتاب ار شاعران دوران مورد بحث آورده شده است از اوزان یاد شده بیرون نیست .

۲- اینگونه اوزان ، اوزانی هستند که از دوپاره^۳ مشابه تشکیل می‌شود و در میان آنها وقف یا سکوتی هست و در علم موسیقی آنها را (ایقاع مفصل) نام نهاده‌اند ، اوزان مزبور که (اوزان متناوب) نیز نامیده می‌شود به‌گوش صری و مرنب‌تر است و شاید چون در صورت تکرار موجب ملال شنونده می‌شود در عرل فارسی رواج بسیار نیافته است . ر. ک. : (تحقیق اسقادی در عروض فارسی) ، ص ۱۵۲ .

(۲) تعداد ابیات و شکل ظاهری

در دو بخش گذشته، در خلال آنچه پیرامون غزلیات ملحون و تغزل‌های فارسی آمد، کم و بیش در مورد تعداد ابیات و شکل ظاهری این گونه سروده‌ها سخن رفت، ولی بطور کلی باید دانست همانطور که گفته شد اگر نخستین جلوه‌های غزل فارسی را به اعتبار غنایی و ملحون بودن آن و همچنین وجه تسمیه (شمس قیس) همانطور که گفته شد در رباعی و ترانه بدانیم، تعداد ابیات آن در آغاز از دو بیت تجاوز نمی‌کرد ولی چنانکه می‌دانیم، اگر چه رباعی و دوبیتی شکل سابق خود را در قرون بعد نگاهداشت ولی تعداد ابیات اشعاری که مفاهیم غنایی و غزلی را در برداشتند خیلی زود بیش از دو بیت گرفت و به چهار تا شش بیت و گاه بیشتر بالغ گردید، ولی رویهم در تمام دوران مورد بحث، حد متوسط تعداد ابیات غزل از ۵ تا ۶ بیت بیشتر نبود ولی در مورد تغزل‌های فارسی، شاید به مناسبت گسترش موضوع و اوصاف بدیع و گوناگون مظاهر طبیعت تعداد ابیات به بیش از هفت تا ده بیت یا بیشتر بالغ می‌گردید.

در مورد شکل ظاهری اینگونه اشعار، گونه‌های نخستین ^{مُلَمَعٌ} در غزل و

۱- کلمه ^{مُلَمَعٌ} (ملمع) ماء خود است از ^{لَمَعٌ} (لمعه) به ضم لام، به معنی پاره‌بی از گیاه که خشک شده و باقی‌تر باشد، یا قسمتی که در نست و شو مانده است و همچنان بخشی از صفحه کاغذ و پارچه و نظایر آن که روشن و درخشان و قسمت دیگرش تاریک و مکدر باشد. پس کلمه ^{لَمَعٌ} (لمعه) به معنی چیزی است که از دو بخش ممتاز ترکیب شده باشد و عبارت (دلق ملمع) مرادف (مرقع) به معنی حامه درویشان که رقعہ رقعہ به هم دوخته شده و وصله‌های ناهمرنگ ناجور خورده باشد و همچنان اسب بقیه پاورقی در صفحه بعد

(ترکیب بند و ترجیع‌بند) در تغزل‌های این دوران مورد گفتگوی ماست، که چنانکه خواهیم دید دوگونه^۱ اخیر از قرن هفتم در غزل‌های شیوای فارسی رواج بیشتر گرفت و آثار دلپذیری به ادبیات شعر ایران بخشید.

شعر (ملع) شعری است که در آن نظم فارسی و عربی به هم آمیخته باشد، چنانکه مثلاً یک مصراع فارسی و یک مصراع عربی و یا یک بیت یا چند بیت فارسی و یک بیت عربی بگویند. ساختن این نوع شعر را به نام صنعت تلمیع در جزو صنایع بدیع نیز شمرده‌اند.

آقای (همایی) می نویسد:^۱

"لمع گویی در شعر فارسی از نیمه^۲ اول قرن چهارم هجری شروع شده و یکی از لمع گویان بزرگ آن زمان (ابوالحسن شهید بن حسین بلخی) حکیم و شاعر معروف است که با (رودکی) معاصر بود و پیش از وی در حدود سال (۳۲۵ ه.ق.) وفات یافت و بعد از وی نیز شعرای عربی دان ملمعات بسیار ساخته‌اند، چنانکه عربی گویان فارسی دان خیلی جلوتر از آن به ساختن لمع پرداخته بودند^۳ مانند اشعار زیر از (شهید بلخی):

بقیه^۴ پاورقی صفحه^۵ قبل؛

لمع، یعنی (ابرش) که خالهای مخالف رنگ اصلی خود داشته باشد، همماز همان معنی ماء خود است. ر. ک: (صناعات ادبی) ص ۲۰۵، حاشیه. و وجه تسمیه اشعار فارسی که یک مصرع یا چند بیت از ابیات آن عربی باشد نیز از همین روست.

۱- (صناعات ادبی) ص ۲۰۵-۲۰۹.

۲- ر. ک: (البيان والتبيين) (ار) (جاحظ) و (تاریخ ادبیات همایی)، ج ۱، ص ۲۰۱.

فَدَّتْهُ نَفْسِي تَرَاهُ قَدَسَفَرًا ^۱	يَسْرُمُنِي يَخْفِضُ الْبَصْرَا
دیگر باره ز عشق بی خبرا	داند کز روی به من همی چه رسد
وسایلا کَالْجَمَانِ مُبْتَدِرًا ^۲	أَمَا يَرِي جَفْنَتِي مَعْصَرَةً
که باشدی غمزگانش را سپرا	چو سدیاء جوج ماندی دل من
وَمَنْ يُطِيقُ الْقَضَاءُ وَالْقَدْرًا ^۳	فَقَضَلَّ جِلْمِي وَخَانِنِي جَلْدِي
نکرد می به ره بلاگذرا ^۴	و گریه دانستی که دل بشود

به هر حال ملمع بالا که در (ترجمان البلاغه) نقل شده و مورد تصحیح استاد (همایی) واقع گردیده، هر چند هم با اصل آن متفاوت باشد، باز نماینده^۱ این است که اینگونه شعر که در قرون بعد مورد تقلید شاعران قرار گرفت و به دست (سعدی) و (حافظ) به اوج خود رسید. در دورانی که مورد گفتگوی ماست پایه گذاری شده است.

دیگر از گونه های شکل شعر تغزلی ترجیع بند و مسط است که ما ناپایه گذار

۱- "همی مرا می ببند و چشم می پوشد، جانم فدای یار سفر کرده باد".

۲- "آیا مزگان اشک آلود و چشم گهربار مرا نمی بینید"؟

۳- "صبرم از دست رفت و طاقتم طاق شد، کیست که با قضا و قدر مقاومت تواند کرد".

۴- آقای (همایی) در حاشیه اضافه می کند: این ملمع را در (ترجمان البلاغه) نقل کرده ام نسخه سخت مغلوط و بعضی اشعارش مطابق ضبط آن کتاب اصلاً از وزن خارج است. نگارنده عجلتاً با تصحیح حدسی و احتمالی خود آن را نقل کرده ام تا اگر نسخه^۱ صحیح تر یافته شد آن را مقابله کنند برای اینکه از (شهید بلخی) هر چه به دست آمد مغتنم است، توضیحا علاوه می کنم که وزن اشعار از بحر (منسرح مسدس مطوی مقطوع) است (مفتعلن فاعلات مفتعلن).

ترجیع بند (فرخی) و پدید آورنده^۶ مسط به‌ویژه مسط مسدّس (منوچهری) است و در بخش گذشته توضیح کافی در این دو مورد داده شده است.

(۳) گویش‌ها و واژه‌ها

سخن پیرامون واژه‌های مورد استعمال در شعر فارسی از جمله غزل و تغزل و همچنین گویش‌هایی که پیش از چیرگی اعراب بر ایران در زبان ایرانیان رواج داشته بسیار است زیرا گویش‌های گوناگون ایرانی پیش از اسلام در نواحی مختلف این سرزمین معمول بود و تا قرن سوم هجری قمری نیز کم و بیش ادامه داشت، به این ترتیب که پس از صدر اسلام واژه‌های عربی به ندرت وارد زبان فارسی شد و تنها در موارد اصطلاحات دینی و دیوانی مورد استفاده قرار گرفت، و واژه‌هایی از شماره: صلوة، حج، صوم، ایمان، کفر، کافر، جهاد، مؤمن، قرآن، فرقان، منافق، فاسق، قبله، کعبه، سجود، رکوع، سجده، مسجد، اسلام، مسلم، لوح، قلم، عرش، بیت‌المال، فقیه، زکوة، خمس، شرع، شریعت، رسول، نبی، امام، امت و غیره در موارد معین و لازم استعمال می‌شد، ولی این واژه‌ها در آغاز به ندرت ممکن بود در شعر فارسی، آنهم در غزل وارد شود ولی در اوایل قرن چهارم هجری قمری مفرداتی از شماره: خطر، عز، نعمت، مجمر، عصر، باب، طعام، فخر، آدم، حوا، معجر، عهد، حرم، عرب، عجم، و غیره که با مخارج حروف فارسی ادا می‌شد در شعر بیش از نثر مورد استعمال داشت و حتی از برخی واژه‌های عربی با حذف بعضی از اجزاء^۷ مورد استعمال قرار گرفت و بعضی دیگر در گویش ایرانی مفاهیم اصلی خود را از دست داد و به معانی دیگر مورد استفاده قرار گرفت، حتی پاره‌یی از افعال عربی به معنی وصفی یا اسمی معمول شد و برخی صیغه‌های جمع به صورت مفرد به شمار آمد و مانند: موالیان، عجایبها، اوانیها، ملوکان، معانیها، الحانها، منازلها، ابدالان، حوران، بانسانه^۸ جمع فارسی به کار گرفته شد، با این وصف

هرچه در شعر فارسی بیشتر بررسی کنیم پاکی اشعار از واژه‌های عربی در قرون نخستین آغاز شعر فارسی تا قرن پنجم هجری قمری بیشتر محسوس می‌شود و این حالت یکی از ویژگیهای آشکار اشعار نخستین پارسی از جمله غزل و تغزل است .

به طور کلی باید دانست که تا اواخر قرن چهارم هجری قمری شعر فارسی منحصر به گویندگان خراسان و ماوراءالنهر بود که گویش دری ، لهجهء محلی آنان به شمار می‌رفت ولی از آن پس رفته رفته در ناحیه قومس^۱ رایج گشت چنانکه در این نواحی نیز به شاعرانی مانند: "بندارازی"^۲، (غضایری رازی و منوچهری دامغانی) ، برمی‌خوریم که بویژه نخستین آنان دارای اشعاری به زبان محلی و گویش ویژهء زادگاه خود بوده است ، از آن پس رفته رفته دامنهء نفوذ گویش دری به آذربایجان کشید و با پدید آمدن شاعرانی مانند (قطران تبریزی) که تحت تأثیر این گویش اشعار شیوایی سرود ، رفته رفته در قرون بعد آذربایجان نیز یکی از مراکز مهم ادبیات دری شد . بهرحال صرف نظر از اشعاری که در این دوران به گویش‌های محلی سروده شده است بطور کلی واژه‌های مورد استفاده در اشعار غزلی یا تغزل‌های فارسی به مناسبت سادگی اندیشه در موضوعهای شعر فارسی در کمال روشنی است و اگر واژه‌هایی را که در آن روزگار متداول بوده و امروز متروک مانده است معیار داوری قرار ندهیم غزلیات آن زمان بدون هیچگونه پیچیدگی و تعقید است .

بدیهی است باید توجه داشت که این سادگی در شعرهای نخستین فارسی بیشتر به چشم می‌خورد و هر چه به قرون پنجم و ششم هجری قمری نزدیک شویم

۱- میان (بیهق) و (ری) ، یعنی (سمنان و دامغان و شاهرود و بسطام) امروزی .

۲- (خواجه کمال الدین بندار) از مشاهیر شاعران نخستین (قرن دوم ه. ق .) که (مجدالدوله دیلمی) را مدح گفته ر. ک. : (ف . د) .

رفته رفته دشواری و پیچیدگی، جای روانی و سادگی را در اشعار می گیرد.

از ویژگی‌های واژه‌های مورد استفاده در شعرهای نخستین فارسی در دورانی که مورد گفتگوی ماست این است که همانطور که میان موضوعهای غزل و تغزل در این دوران نمی توان تفاوت آشکاری یافت، واژه‌های مورد استفاده در این دو گونه نیز تقریباً به طور یکسان مورد استفاده قرار گرفته‌اند، با این تفاوت که گهگاه واژه‌های مورد استفاده در تغزل‌های فارسی مطمئن تر از واژه‌های غزلی برگزیده شده‌اند.

باید دانست هر قدر از آغاز شعر فارسی به پایان قرن پنجم هجری قمری نزدیک می شویم، در اثر رواج اشعار، دگرگونی اندیشه‌ها و سیر تکاملی گونه‌های شعر از روی طبع واژه‌ها تازه‌تر و تکامل یافته تر می شوند، چنانکه برخی از واژه‌های قدیمی بکلی متروک مانده و برخی دیگر به گونه‌ ویژه‌یی از شعر بیشتر اختصاص می یابند، تا آنجاکه مثلاً در اشعار نیمه دوم قرن ششم هجری قمری که نقطه عطفی در کار آغاز تکامل غزل عاشقانه به شمار می رود، اثری از شیوه استعمال واژه‌های قدیمی دیده نمی شود و یا لاقلاً کار برد واژه‌ها در گونه‌های ویژه‌یی از شعر رواج می گیرد.

برای مثال مواردی که در زیر یادآوری می شود جای جای در غزلیات غنایی و ملحون دوره مورد گفتگوی ما به چشم می خورد که برای نمونه شواهدی از آنها را بررسی می کنیم:

✦ استعمال "ک" تحبیب یا تعظیم همراه با واژه‌های دیگر، چنانکه در اشعار زیر مشاهده می شود:

صلصل به پروین بر، بانغمه کهن بلبل به شاخ گل بر، بالحنک غریب

"رودکی"

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند سپید روز به پاکي رخان تو ماند

به بوستان ملوکان هزار گشتم بیش
دو چشم آهو دو نرگس شکفته به ناز
گل شگفته به رخسارکان تو ماند
درست و راست بدان چشمکان تو ماند
"دقیقی"

شیزو شبه ندیدم و مشک سیاه و قیر
مانند روزگار من و زلفکان تو
"منطقی"

* استعمال "همی" که بیشتر در قصاید و اشعار حماسی مورد استفاده قرار می

گیرد:

به عشقت اندر عاصی همی نیارم شد
به دینم اندر طاغی همی شوم به مثل
"رابعه بنت کعب"

آری همه گله نکم چون شدی زدست؟
تا خود همی به زاری گویم کجا شدی
"مسعود سعد"

* جمع بستن اسامی معنی با "الف و نون":

شب دراز و غمان دراز و چنگ دراز
در این سه کار بگو تا مرا چه حال بود؟
"خسروانی"

* استعمال واژه "زی به سوی" که بیشتر ویژه کاربرد در تغزل و قصیده است
در غزل:

خیال تو همه شب زی من آید ای عجبی
روان من همه شب خادم خیال بود
"خسروانی"

* استعمال واژه "کجا=که" در غزل که همچنان در گذشته بیشتر در تغزل و
قصیده متداول بوده است:

کهن کند به زمانی همان کجا نبود
و باغ خرم گشت آن کجا بیابان بود
"رودکی"

مشدد آوردن کلمات به مناسبت وزن شعر .

از دلایوی و تری چون غزلهای شهید وز غم انجامی و خوشی چون ترانه^{۱۰} بطلب

"فرخی"

باید دانست که علاوه بر مشخصاتی که گفته شد ، در اشعار و غزلیات غنایی و ملحون و تغزل‌های دوران مورد گفتگوی ما گهگاه برخی از شاعران مانند (رودکی و فرخی) به آوردن نام خود در ابیات شعر خویش (نه به گونه^{۱۱} تخلص) مبادرت کرده‌اند^{۱۲} و دور نیست که توجه به همین موارد ، اندیشه^{۱۳} آوردن تخلص در غزل را در قرون بعدی بنیان گذاشته باشد .

از سوی دیگر به جز نشانی‌های بالاترکیبیات و تشبیهات طبیعی و منطبق با خارج ، و عاری بودن اشعار غزلی از اصطلاحات علمی ، به‌ویژه تا قرن پنجم و همچنین وجود برخی واژه‌های ترکی راکه از نیمه‌های دوم قرن چهارم تا پایان قرن پنجم هجری قمری به مناسبت ورود غلامان و کنیزکان ترک در دستگاه حکومت سامانیان و غزنویان در شعر فارسی رواج گرفت نباید از نظر دور داشت .

ب- اندیشه‌های متجلی در غزل و تغزل

اندیشه‌هایی که در اشعار هر زمان جلوه‌گر می شود نه تنها واژه‌ها و ترکیبیات و تشبیهات زبان را در شعر پدید می آورد ، بلکه آئینه^{۱۴} روشنی از زندگی و شیوه^{۱۵} تفکر ، وضع زندگی اجتماعی مردم آن روزگار می تواند باشد و از همین روست که در هر زبانی ارزیابی اندیشه‌های متجلی در شعر در درجه^{۱۶} نخست اهمیت قرار دارد .

دورانی که نخستین آثار و سروده‌های غنایی و دل‌انگیز شعر فارسی دری

۱- ر. ک: ص ۱۴۹ همین کتاب و (دیوان فرخی) .

در ادبیات این زبان نمودار شد با شکل گرفتن استقلال داخلی و زنده شدن غرور ملت ایران همراه بود. روشن است که در چنین هنگامی اندیشه‌ها از رنج و ناامیدی دور و سرشار از شادی و امید و روح نشاط و سرخوشی بوده‌است و از اینروست که غزلیات و سروده‌های غنایی ملحون دوران مورد گفتگوی ما، سراسر نمودار اندیشه آزاد و امیدوار، خوشبینی و عشق‌ورزی و صفا و همراه با معانی ساده و عواطف عاشقانه است، آنچنانکه به‌ویژه در اینگونه اشعار قرن چهارم مشکل می‌توان اثری از روح نومیدی و اندیشه‌های پیچیده و همراه با ابهام و دور از ذهن و ذوق یافت. همانطور که گفته شد غزلیات ملحون آغاز شعر فارسی همراه با مضامین عاشقانه‌یی بود که گهگاه در برخی ابیات به مناسبت با مضامین پند و اندرز به هم آمیخت و به همین دلیل تا قرن پنجم هجری قمری بیشتر اینگونه غزلیات دارای وحدت موضوع نبود و مضامین عاشقانه نیز در ابیات یک غزل مانند غزلیات قرن هفتم تجرد معنوی نداشت ولی از قرن پنجم به بعد رفته رفته ابیات این گونه غزل‌ها از نظر موضوع یکدست‌تر شد و بیش از پیش در راه تجرد معنوی گام نهاد. مضامین تغزل‌های فارسی را در این دوران بیشتر وصف مظاهر طبیعت، اشیاء، مجالس بزم و سرور، می، چيستانه‌ها و گاه نیز بیان وصف معشوق و عواطف عاشقانه تشکیل می‌داد، تا جایی که تغزل‌های وصفی و خمربیات این دوران را به جرأت می‌توان از شمار بهترین و ارزنده‌ترین اشعار غنایی و توصیفی جهان دانست.

در اینجا شایسته است به مناسبت اهمیت که (عشق) به عنوان نخستین مایه حیات و انگیزنده عواطف آدمی در ادبیات غنایی جهان دارد، به نمود اندیشه‌های عاشقانه در اشعار غزلی یا تغزلی این دوران اشاره شود.

عشقی که در غزلیات نخستین شعر فارسی یا دیگر ادبیات غنایی آن موج می‌زند و حتی در تغزل‌های فارسی به طور آشکار چهره می‌نماید، در کمال سادگی

و در مراحل بسیار طبیعی خود، یعنی عشق زمینی و مجازی و مبتنی بر کشش و جاذبه^۶ دوجنس زن و مرد به یکدیگر است.

در اشعار این دوران نسیمی از عشق عرفانی و شور و شیفگی و شیوایی به مبداء حیات و ذات یگانه، مشام جان عشاق زمینی را نوازش نمی دهد، زیرا این عشق در این دوران هنوز در حال نوپایی و در گوشه‌های دل عارفان، گرم سیر راه پختگی و تکامل بوده و اگر گهگاه نیز بارقه‌هایی از آن در اشعار نادری که از عارفان شاعر برجای مانده می درخشد، چندان دل‌انگیز نیست.

عشق این دوران در حقیقت یک هدف طبیعی و (رالیست . Realiste) دارد که در لباس مبالغه^۶ شاعرانه، به ویژه در تغزل‌هایی که همراه با وصف معشوق است به گونه^۶ نیمه (رومانتیک . Romantique) جلوه‌گر می شود، چنین عشقی همه‌جا در مرزهای وصال و هجران، بوس و کنار، وصف اعضا و اندام و جمال ظاهری معشوق محدود می شود و با حقیقت ملموس حیات و زندگی آدمی دمساز است.

شاعر عاشق پیشه^۶ این دوران به عزت و ریاضت نمی نشیند، از خود نمی‌گریزد و در دریای مکاشفه غوطه نمی خورد، راه فنا را به امید بقای جاوید نمی سپارد، بلکه همه در اندیشه^۶ دمسازی و ادراک حضور جسمانی و فراهم ساختن لذت و نشاطی است که معشوقه^۶ صاحب جمال در آن با پایکوبی و دست افشانی و غزلخوانی، صراحی بگرداند و شاعر را در عیش دنیایی که در آن زندگی می کند به نهایت مراد برساند با چنین دیدی، شاعر عاشق این دوران مانند شاعران غزلسرای قرون بعد، از معشوق گلایه و شکوه ندارد، به گناه تقصیر و ایام هجران او را به باد ناسزا و دشنام نمی‌گیرد، گویی آنچنان در عشق پیروز و بر مراد است که برای دل او "قحط پریشانی نیست".

گواه راستین چنین عشقی، اهمیت یافتن غلامان و کنیرکان ترک و رواج

(غلام بارگی) و مغازله‌ها و عشق‌ورزی با آنان در دوره غزنویان است که در اشعار آن زمان جلوه‌گر است.

نگاهی به نوشته‌های سیاست‌نامه از (خواججه نظام الملک) وزیر با تدبیر سلجوقیان اهمیت شایان غلامان ترک را که از دوران سامانی رفته رفته در دربار سلاطین و امرای خراسان نیرو یافتند می‌نماید. از سوی دیگر کنیزکان زیباروی (سند و هند) هم در دستگاه امیران و رجال و ثروتمندان یا حرم‌سرای آنان وارد شدند و حتی بسیاری از آنان همراه با غلامان ترک به عنوان صله، از طرف پادشاهان و امیران سامانی و غزنوی به شاعران بخشیده می‌شدند، به این ترتیب بی‌هیچ دودلی تأثیر وجود اینان، به ویژه زیبایی کنیزکان ترک را که در مالکیت بی‌گفتگوی شاعران قرار داشتند در ادبیات شعر فارسی نمی‌توان انکار کرد زیرا به ویژه بیشتر اشعار غزلی و تغزلی این قرون سرشار از تأثیر کنیزکان ترک و نام و شیوه عشقبازی با ایشان است. به اشعار زیر از شاعران این دوران در این زمینه توجه می‌کنیم:

خسرو بر تخت پیشگاه نشسته شاه ملوک جهان امیر خراسان
ترک هزاران به پای پیش صف اندر هر یک چون ماه بردو هفته درخشان

"رودکی"

ای ترک دگر خیره غم روز نداری کز کوه برون آمد آن عید حصار
آن ماه ندانی که ترا دوش چه گفتست گفتست که ایماه چرا باده نیاری؟
مه‌گفت و نکوگفت من از تو نپسندم کز تو سخن ماه نکو گوش نداری
برخیز و فراز آی و قدح برکن و پیش آر ز آن باده که تابنده شود زو شب تاری

"فرخی"

به‌گه رفتن کان ترک من اندر زین شد دل من زان زین آتشکده برزین شد

"بوشکور"

ترک من بردل من کا مروا گشت و رواست از همه ترکان چون ترک من امروز کجاست ؟

* * *

مکن ای ترک مکن ، قدر چنین روز بدان چو شد این روز ، درین روز رسیدن نتوان

" فرخی "

از این گونه اشعار و شواهد در دیوان شاعران این هنگام به ویژه (فرخی) بسیار می توان یافت و نام ترک را در اشعار غزلی یا تغزلی بیش از هر نام دیگر می توان دید ، تا جایی که بیشی کاربرد این واژه مایه شد (ترک) به معنی معشوق و شاهد استعمال شود و تغزل های بدیع و دل انگیز در وصف ترکان پدید آید .^۱

نکته چشم گیر اینجاست که به سبب بیشی کنیزکان ترک در دستگاه شاعران بزرگ و وجود رابطه میان مالک و مملوک میان آنان ، مضامین عاشقانه اشعار غنایی این دوران هیچگاه به دلنوازی و پرسوزی و شورانگیزی مضامین عاشقانه غزلیات شاعران قرون بعد که با معشوقان خود رابطه خواجه و کنیز نداشتند نمی تواند باشد و همانطور که گفته شد شاعران معشوقی که در حقیقت مملوک اوست نافرمانی و بی مهری نمی بیند تا خرمن احساسات و عواطفش شعله ور شود و نغمه های پرسوز و دلنشین و خاطر نواز گردد ، وصال همیشه دمساز چنین شاعری است که معشوق هیچگاه به حکم فرمان از روی روی بر نمی تابد و او را به آتش هجران نمی کشد تا غزلهایش رنگ درد ورنسج و نومیدی به خود گیرد ، ولی در دوران های بعد که این رابطه از میان می رود ، سوز و شورانگیزی غزلیات هر چه بیشتر چهره می نماید و غزل شکل کامل و مشخص خود را دریافت می کند .

در حقیقت پایان دوران اشعار غنایی و ملحو و تغزل های فارسی آغاز همین

۱- ر.ک ؛ (تاریخ ادبیات در ایران) ، ج ۱ ، ص ۲۲۲-۲۲۷ .

شکل پذیری غزل به صورتی است که تا این روزگار به آن آشنایی داریم زیرا پس از قرن پنجم رفته رفته به مناسبت تغییر اوضاع اجتماعی و برجیده شدن دستگاه شاعر پرور سامانیان و غزنویان و هجوم ترکان سلجوقی، به تدریج بازار شعر و شاعری از رونق گذشته افتاد و همگام با این کیفیت تغزل‌های شیوای فارسی که همواره در مقدمه^۶ قصاید مدحی می آمد رنگ دل‌انگیز خود را از دست داد، زیرا انگیزه‌ی آنچنان وجود نداشت تا شاعر به چشم داشت آن قصاید بلند و تغزل‌های خاطر نواز خود را به پیشگاه سلطان هدیه کند، به همین دلیل شاعران بیشتر به عواطف و احساسات درون خود پرداختند و سخن از تأثرات عاشقانه^۶ خویش گفتند، این عامل مهم به ویژه ورود عشق عرفانی در شعر فارسی و شکفتگی این مکتب ارزنده در نیمه‌های قرن پنجم هجری قمری که با ظهور (سنایی) جلوه نمود مایه شد تا اگر تغزل فارسی از رواج افتاد راهی را که غزل فارسی از آغاز در پیش گرفته بود به گونه^۶ دیگری نیز پی‌گیری کند و سرانجام به مرزهای پر شکوه تکامل برسد و این دوران، یعنی پس از نیمه‌های دوم قرن پنجم و آغاز قرن ششم هجری قمری، همان زمانی است که غزلیات آنرا در این گفتار زیر عنوان اصطلاح سوم غزل بررسی می‌کنیم.

شایسته^۶ یادآوری است که چون سیر غزل فارسی—به مناسباتی که به موقع گفته خواهد شد—در دوره متفاوت پی‌گیری شد و سرانجام دو نوع غزل عرفانی و عاشقانه در ادبیات قرون بعد به وجود آمد، برای رعایت اصالت تحقیق، هر یک را بطور جداگانه و در دو بخش مستقل بررسی می‌کنیم.

بخش پنجم

۱

نگاهی به جلوه اندیشه‌های عرفانی در شعر فارسی

با توجه به آنچه در بخش نخست پیرامون هنر شعر گفته شد، روشن است هنگامی که تاثرات درونی آدمی و عواطف انسانی و روحانی وی تا مرزهای تکامل و شکفتگی رسید، سرانجام واکنش‌های آن به گونه‌ی می جوشد و این سرشاری و جوشش در دست آنان که به زیور یکی از گونه‌های هنری آراسته‌اند، دست مایه هنر می شود و به آثارشان رنگ و رونقی دیگر می بخشد.

دگرگونی اندیشه‌های عرفانی در جامعه ایران پس از اسلام، و باروری و شکفتگی آن سبب شد تا به ویژه غزل این سرزمین از تجلیات پر شکوه عرفان، جلوه‌ی دلپذیر و شورانگیز یابد و شعر پارسی از این رهگذر به برترین مقام استغنا لفظی و معنوی برسد.

در این گفتار آهنگ آن نیست که گذشته گسترده‌ی از چگونگی عرفان، یا بهتر بگوییم عشق عرفانی و فلسفه آن از دیر زمان نموده شود، بلکه تحولی که این

کیفیت، با تجلی خود در شعر پارسی پدید آورد و در نتیجه مسیر آن را به گونه چشم‌گیری تغییر داد مورد بررسی است.

تاریخ جلوه‌اندیشه‌های صوفیانه و عرفانی را در شعر، باید از همان آغاز شعر فارسی پژوهش کرد، زیرا بسیار طبیعی به نظر می‌رسد که وقتی شعر به وجود آمد ناگزیر نمودار اندیشه‌ها و شیوه تفکر مردم دوران خود خواهد بود و طبعاً تأثیر آغازین تصوف اسلامی نیز در آن آشکار خواهد شد. بنابراین پیش از آن که به بیان جلوه‌های نخستین عرفان در شعر فارسی بپردازیم، به پژوهشی پیرامون زمان سرودن شعر میان صوفیان و سرانجام بیان اندیشه‌های آسمانی عرفانی به زبان شعر نیاز هست.

بر اساس روایات موجود، پیش‌آهنگ صوفیان در کار سرودن شعر "عبداللہ بن مبارک"^۱ است که در کتاب "الورقة"^۲ نوزده بیت که در زمینه زهد سروده شده به وی نسبت داده شده است ولی چون این اشعار بیشتر به زهدیات "ابوالعتاهیه"^۳ شبیه است، از این رو نمی‌توان وی را نخستین شاعر صوفی دانست.

در کتاب "اللمع"^۴ نام بیست نفر از صوفیه آمده و روی هم ۱۹۷ بیت شعر

-
- ۱- (ابوعبدالرحمن عبداللہ مروزی. د. گ: ۱۸۱ ه. ق.) از محدثان و تابعان نامدار ر. ک: (تذکرۃ الاولیاء).
 - ۲- از (محمد بن داود جراح. د. گ: ۲۷۹ ه. ق.). از وزیران بنی عباس. ر. ک: (ف. م. م.) اعلام.
 - ۳- (ابو اسحاق اسماعیل بن قاسم. د. گ: ۲۱۱ یا ۲۱۳ ه. ق.)، شاعر عرب. ر. ک: (ف. م. م.) اعلام.
 - ۴- از (ابونصر سراج، ابونصر عبداللہ بن علی بن محمد بن یحیی). د. گ: (۳۷۷-۳۷۳ ه. ق.)، ر. ک: (ترجمه رساله قشیریہ).

از آنان آورده شده است. در " حلیة الاولیاء " ^۱ مجموعاً ۳۳۰ بیت شعر به بیست و پنج نفر از صوفیه که در نیمه‌های قرن سوم تا اواخر قرن چهارم هجری قمری می‌زیسته‌اند نسبت داده شده است و از این میان می‌توان " ذوالنون مصری " ^۲، سری سقطی ^۳، یحیی بن معاذ رازی ^۴ را نام برد که هر سه تن در نیمه اول قرن سوم هجری قمری زندگی می‌کرده‌اند و به این ترتیب می‌توان آغاز شعر صوفیانه را در نیمه اول قرن سوم هجری قمری دانست و این همان روزگاری است که عرفان از زهد جدا و سماع میان صوفیان متداول شده و تقریباً رنگ راستین خود را یافته است و " ابوالحسن نوری " ^۵ و سمنون محب ^۶ برای نخستین بار اصطلاحات عرفانی و صوفیانه از شمار. صحو، سکر، ذکر، نسیان را در شعر خویش وارد کرده‌اند و پس از ایشان تا زمان " محی الدین بن عربی " ^۷ لطفی در اشعار صوفیانه عربی دیده نمی‌شود.

۱- از: (احمد بن عبدالله بن احمد بن اسحق بن موسی بن مهران اصفهانی ۳۳۴

۳۳۶ تا ۴۳۰ ه.ق.) معروف به (حافظ ابونعیم اصفهانی) ر.ک: (ف.د.).

۲- (ابوالفیض ثوبان بن ابراهیم) د.د.گ: ۲۴۵ ه.ق.

۳- (ابوالحسن سری بن مغلس) د.د.گ: ۲۵۷ ه.ق.

۴- (ابوزکریا یحیی رازی، د.د.گ: ۲۵۸ ه.ق.) حکیم و واعظ و پرهیزگار یگانه

ایالت ری در سده سوم هجری قمری. ر.ک: (تذکره الاولیاء)

۵- (احمد بن محمد نوری د.د.گ: ۲۵۸ ه.ق.) ر.ک: (تذکره الاولیاء).

۶- (ابوالحسن سمنون بن حمزه بصری د.د.گ: پیش از ۲۹۷ ه.ق.) ر.ک: (تذکره

الاولیاء).

۷- (محی الدین ابوبکر محمد بن علی حاتمی طایبی مالکی اندلسی ۵۶۰-۶۳۸ ه.ق.)

از بزرگان متصوفه اسلام. ر.ک: (م.ف) اعلام.

اما در مورد پیدایی شعر عرفانی در ادب فارسی باید گفت از همان آغاز پیدایی شعر دردی، حتی شاید پیش از آن که نغمات موزون فارسی می رفت تا شکفته شود و به دست طبع گهرآفرین (رودکی) در نیمه‌های آخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم هجری قمری نخستین گام‌ها را در راه تکوین و تکامل بردارد، مضامین عرفانی بر پایه‌های عشق به ذات پروردگار و مفهوم گسترده آن به رشته نظم کشیده می‌شد و پایه‌های شعر عرفانی را که جلوه‌گاه اندیشه بی‌کران و جهان بینی ژرف صوفیان و عارفان روی شناس بود بنیان می‌نهاد.

چنین به نظر می‌رسد که صوفیان و رهروان جهان عرفان در آغاز، اندیشه‌های تابناک خویش را در جملات فارسی چند پاره (مقطع)، که برخی از آنها نیز وزن هجایی داشته است بیان می‌کرده‌اند تا آن‌جا که در پاره‌یی از آن‌ها نیز می‌توان وزن عروضی را جستجو کرد.

با آن که می‌گویند "بایزید بسطامی"^۱ که در نیمه‌های اول قرن سوم رندگی می‌کرد، امی بوده است، در "رِسَالَةُ النُّورِ مِنْ كَلِمَاتِ طَيْفُور"^۲ دو روایت از "جنید بغدادی"^۳ نقل شده که یکی از جملاتی که از (بایزید) برای وی نقل کرده‌اند، او به عربی چنین ترجمه کرده است:

حُبُّ حَبِّي وَ حَبِّي حَبُّهُ وَ دَهْ وَ دِي وَ دِي وَ دَهْ
عِشْقُهُ عِشْقِي وَ عِشْقِي عِشْقُهُ

۱- (طیفور بن عیسی د.گ: ۲۶۱ ه.ق. ۰). ر.ک: (تذکره الاولیاء).

۲- این رساله در (۴۱۹ ه.ق. ۰) تألیف شده و سویسده آن ساخته سده‌اس.

۳- (ابوالقاسم جید بن محمد بغدادی د.گ: ۲۹۷ یا ۲۹۹ ه.ق. ۰) از عرفای مشهور قرن سوم هجری قمری، ر.ک: (تذکره الاولیاء).

چنان که ملاحظه می شود این جملات موزون و به وزن (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات) است و دور نمی نماید که شاید آنچه (بایزید) به زبان فارسی گفته مقطع و دارای وزن و سجع بوده باشد .

" باز جمله^۶ دیگری به او منسوب است که گفت : "آمد آمد آمد به سرا" و جمله^۶ دیگر موزونی به وزن (فاعلاتن فع) از شخصی به نام (ابوموسی) از پیروان (بایزید) نقل شده است که گفت : "آن دل دلین ، نه دل گلین" .

توجه به روایات بالا و همین چنین این که در مجالس صوفیان ایرانی گروه انبوهی حاضر می شدند و به سماع می پرداختند و به شعر خوانی دست می زدند نشان می دهد که لااقل شعر صوفیانه نباید دیرتر از انواع اشعار دیگر پدید آمده باشد و به این ترتیب باید تاریخ آغاز پیدایی این گونه شعر را در زبان فارسی و به (وزن رباعی) در نیمه های قرن سوم هجری قمری دانست .

اشعاری در کتاب (اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابوسعیدابی الخیر ۳۵۷ هـ - ۴۴۰ ق .) ^۱ آمده که یا در حضور او خوانده شده و یا خود او پرداخته است . تعداد این اشعار به صد بیت می رسد که شصت و یک بیت آن به وزن رباعی و بیشتر اشعار صوفیانه و سی و یک بیت آن در وزن های گوناگون و غیر صوفیانه است .

اگر به قول "محمد بن منور"^۲ نویسنده^۶ "اسرار التوحید" بسنده کنیم ، نحسنین رباعی که (ابوسعید) در کودکی از قوالی در مجلس سماع شنیده به این مضمون

-
- ۱- این کتاب وسیله^۶ (محمد بن منور) نواده^۶ (شیخ ابوسعید) در حدود ۵۵۳ هـ - ۵۵۹ ق .) تألیف شده و یکی از آثار زیبا و شیوای منشور فارسی است .
 - ۲- (محمد بن منصور بن ابی سعید بن ابی طاهر بن ابی سعید میهنی) ر.ک : مقدمه^۶ (اسرار التوحید) .

است .

این عشق ، بلی عطای درویشان است . خود را کشتن ، ولایت ایشان است
دینارو درم نه زینت مردان است جان کرد نثار ، کار آن مردان است
که با توجه به تاریخ تولد و سالهای کودکی (ابوسعید) شگفت نیست اگر این
شعر ، میان سالهای ۳۶۰ و ۳۷۰ هجری قمری ساخته شده باشد ، چنانکه در اشعار
(ذوالنون مصری) نیز دو قطعه با قافیه نادرست وجود دارد .

در (اسرار التوحید) پیر (ابوسعید) شخصی از اکابر صوفیه به نام ابوالقاسم
بشربن یاسین^۱ یاد شده و اشعار زیر را به وی نسبت داده و یا گفته اند که وسیله
وی خوانده شده است .

بی تو جانا قرار نتوانم کرد^۲ احسان ترا شمار نتوانم کرد

گر برتن من زبان شود هر مویی یک شکر تو از هزار نتوانم کرد

که با توجه به زمان در گذشت وی در (۳۸۰ ه. ق .) باید گفت این گونه شعر در
نیمه های قرن چهارم هجری قمری و نزدیک به صد سال پس از اشعار صوفیانه به زبان
عربی ، در زبان فارسی وجود داشته است .

در کتاب (تمهیدات) از " عین القضاة همدانی " ^۳ رباعی زیر به شخصی به نام

۱- د. گ. : (۳۸۰ ه. ق .) . ر. ک. : مقدمه^۶ (اسرار التوحید . ص ۱۹) .

۲- در حاشیه نسخه کتابخانه^۶ (سلیم آغا) افزوده شده است : در این رباعی نقل
و عقل موزون در مصراع اول چنین است : " بی تو نفسی قرار نتوانم کرد " ر. ک. :
(پاورقی ص ۱۹ اسرار التوحید) .

۳- (ابوالفضایل عبدالله بن محمد میانجی همدانی) ، مقتول در ۵۲۵ ه. ق . به
نهمت الحاد .

(یوسف عامری) نسبت داده شده است .

در کوی خرابات ، چه درویش و چه شاه در راه یگانگی ، چه طاعت چه گناه
بر کنگره^۶ عرش ، چه خورشید ، چه ماه رخسار قلندری ، چه روشن چه سیاه
چنین شخصی مشهور و معروف نیست و احتمال می رود منظور (ابوالحسن محمد
بن یوسف عامری) باشد که در صورت درستی این تصور ، این رباعی را نیز در شمار
رباعیات نخستین صوفیانه باید دانست ولی آنچه در آن جای هیچ دودلی باقی
نیست این است که در صفحه^۶ ۱۵۲ کتاب (تمهیدات) شعر زیر به وزن و شیوه^۶
رباعی به "ابوعلی دقاق"^۱ نسبت داده شده است .

شهر و وطن جان ، ز جهان بیرون است وز هر چه مثل زنی از آن بیرون است
این راز نهفته از نهان بیرون است یعنی که خدا از دو جهان بیرون است
جان هازحق است و حق ز جان بیرون است آن بانقطاست و نقطه زان بیرون است
و به این ترتیب با توجه به هفتاد و هفت سال زمان زندگی وی ، زمان سرودن
شعر بالا را می توان اوایل نیمه^۶ دوم قرن چهارم هجری قمری تصور کرد .

در (نفحات الانس)^۲ و (ریاض العارفین)^۳ از یک شاعر صوفی دیگر به نام
"ابودربوزجان"^۴ نام برده و شعری به این مضمون از وی نقل شده است :

۱- گذشته از روایات (اسرار التوحید) ، (ابوعلی دقاق) در ۴۰۵ هجری قمری در
گذشته و ورودش در تصوف به سال (۳۶۶ ه.ق .) بوده است . پیراو (ابوالقاسم
نصرآبادی . د. گ. : ۳۶۶ ه.ق .) بوده است .

۲- از: (عبدالرحمن جامی) .

۳- از: (رضاقلی خان هدایت) صاحب (مجمع الفصحاء) .

۴- د. گ. . (۳۸۳ ه.ق .) در (أنسُ الثائبین) از (شیخ احمد جام) که کتابی بد
بقیه^۶ پاورقی در صفحه^۶ بعد
۲۴۵

توبه روز ازل مرا دیدی دیدی آن‌گه به عیب بگرییدی

توبه علم آن‌ومن به عیب همان ردنکن آنچه را پسندیدی

به این ترتیب چنان که مشاهده می‌شود، شعر صوفیانه نیز از همان زمان که شعر فارسی به طور کلی با وزن ترانه و رباعی سروده شده و راه تکامل پیموده‌است، به احتمال قوی، هم چنان با ترانه و رباعی آغاز شده و نمونه‌هایی از آن که از گذشته‌های دور است نیز از همین گونه‌است.

در کتاب (سوانح) از "امام احمد غزالی"^۱ که در زمینه عشق پرداخته شده، مقداری رباعیات صوفیانه آمده‌است که در کتاب (تمهیدات) از (عین‌القضاة) و (کشف‌الاسرار)^۲ نیز گونه‌های بسیاری از این شمار دیده می‌شود.

بقیه پاورقی صفحه قبل:

زبان فارسی فصیح در تصوف است از قصاید عربی (ابوذر بوزجان) نیز ابیاتی نقل شده است. این کتاب دارای ۴۲ باب و یک نسخه خطی آن در کتابخانه ملی و نسخه بسیار کهن آن متعلق به آقای (جلال‌الدین همایی) است.

۱- (شیخ‌المشایخ مجدالدین ابوالفتوح احمد بن الغزالی طوسی د.گ: ۵۱۷ ه.ق. ۰).
ر.ک: (عشق و عرفان و تجلی آن در شعر فارسی) ناءلیف نگارنده، ص ۳۶،
حاشیه ۲.

۲- از. (رشیدالدین ابوالفضل ابن ابی سعید احمد بن محمد بن محمود المیبدی)،
در گذشت وی معلوم نیست ولی (کشف‌الاسرار) در (۵۲۵ ه.ق. ۰). وسبله او
ناءلیف شده‌است.

از جمله اشعار صوفیانه، اشعاری است که به زبان‌های محلی سروده شده و نمونه‌های آن در کتاب (فردوس المرشدیة فی أسرار الصمدیة)^۱ که در شرح حال و کلمات ابواسحاق ابراهیم بن شهریار^۲ پرداخته شده، آمده است. این اشعار به لهجه کازرونی سروده شده و وسیله خود (ابواسحاق ابراهیم) بر سر منبر خوانده شده است.

ترانه‌های منسوب به (باباطاهر) با آن که در درستی انتساب تمامی آنها به وی جای دودلی است نیز از همین گونه اشعار محلی است که به زبان (لری) سروده شده است و به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که اشعار صوفیانه به لهجه‌های محلی نیز از قدیم‌ترین اشعار صوفیانه به شمار می‌رود.

۲

تجلی عرفان در شعر فارسی

با آنچه گذشت روشن می‌شود که هم زمان با هنگامی که سرودن سخن‌موزون در همه زمینه‌ها در زبان فارسی آغاز شده مضامین عارفانه که حاصل اندیشه بزرگ مردان و پیشتازان این گروه بوده است نیز در ترانه‌های محلی و رباعیات جلوه نموده است.

چنان‌که گذشت مضامین شعر فارسی را - از آغاز پیدایی تا نیمه‌های قرن پنجم به ویژه تظاهر (سنایی) - وصف و مدح و اشعار عاشقانه تشکیل می‌داد و در این مورد

۱- از : (ابوبکر محمد بن عبدالکریم) ر.ک : (ف.م.) .

۲- (ابواسحاق ابراهیم بن شهریار بن زادن فرخ بن خورشید معروف به شیخ ابواسحاق کازرونی ، د.ک : ۴۲۶ ه.ق .) . از صوفیان مشهور قرن چهارم و اوایل قرن پنجم در نواحی جنوب ایران ر.ک : (ف.م) .

نیز حدود آن از عشق های مجازی تجاوز نمی کرد ، تنها سروده های گروه ویژه‌یی از متصوفان و عارفان آن زمان بود که تجلی گاه عشق و جذبه معنوی ذات یگانه خداوند به شمار می رفت ولی با گسترش روزافزون مبانی تصوف ، به ویژه در قرن پنجم و ششم هجری قمری چنان که خواهیم دید رفته رفته تاثير ژرف و گسترده این روش در شعر فارسی پیشی گرفت .

باید دانست که از سوی دیگر تا نیمه های قرن پنجم و ظهور (سنایی) مدت ها می گذشت که مردم در زندگی یکنواختی به سر می بردند و دگرگونی ویژه‌یی که بتواند مسیر روحی و اجتماعی آنان را تغییر دهد و مسایل شکفته‌یی را برای آنان پدید آورد در زندگی آنان پدید نیامده بود تا خواه ناخواه در شعری که آئینه زمان و اجتماع هر ملتی است جلوه گر شود و به همین مناسبت مضامین شعر فارسی پس از یک قرن و نیم به کهنگی گراییده بود ولی رفته رفته نفوذ تربیت اسلامی در شاعران ، رواج و افزونی مدارس و علوم اسلامی ، آگاهی از روایت و حدیث و تاریخ و فلسفه و حکمت اسلامی ، شیوه اندیشه شاعران را دگرگون کرد و به ویژه آثار بزرگانی مانند خواجه عبدالله انصاری^۱ و ابوالقاسم قشیری^۲ تصوف دوره های گذشته را که تا آن زمان گونه علمی نیافته بود ، به سوی تصوف فنی و علمی هدایت کرد و نیروی روش تصوف و عرفان روز به روز استوار تر و گسترده تر از پیش فزونی یافت .

گسترش تدریجی عرفان هم زمان با دورانی بود که شاعران آن روزگار بیشتر

۱- (شیخ الاسلام ابواسمعیل عبدالله بن ابی منصور محمد الانصاری المروری . دگ :

۴۸۱ هـ . ق . ۰) ، ر . ک : (ف . م . ۰) اعلام .

۲- (زین الدین ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن عبدالملک بن طلحة بن محمد

قشیری ۳۷۶-۴۶۵ هـ . ق . ۰) ، ر . ک : مقدمه (ترجمه رساله قشیریه) .

در خدمت سلاطین بودند و برای حفظ موقعیت خود و به دست آوردن جاه و مقام ارجمندتر، به ستایش و مدح فرمانروایان و گزافه‌گویی در نمایش بهتر صفات آنان می پرداختند، حال آن که دین مبین اسلام هرگونه مدح و ستایش را جز در مواردی که پندآموز و عبرت‌انگیز باشد شایسته نمی شمرد، ولی رواج روش تصوف و اندیشه‌های برتر آن که بر پایه‌های عشق معنوی و پیوستن به ذات یگانه خداوند و معبود ازلی استوار بود، و پرهیز از بستگی‌های دنیایی و تربیت نفس و بی‌نیازی کامل را از شرایط نخستین عرفان قرار داده بود، به یاری منع و کراهتی که نسبت به مدح و ستایش بی مورد در اسلام وجود داشت، قدر این شیوه ناپسند و پرداختن به وصف و مدح و تغزلات عاشقانه آن روزگار را شکست و توجه شاعران و علاقه‌مندان به شعر را از این گونه مسایل به بیان مضامین عرفانی و عشق معنوی و سیر و سلوک و استغنا و رضا و فنا و بقا و وصل و ماندن آن‌کشانید و به این ترتیب در اواخر قرن پنجم، نفوذ اندیشه‌های عرفانی و توجه مردم آن روزگار به تصوف و عرفان تا بدانجا رسید که قدرت شاعران را نیز زیر تاءثیر گرفت، چنان‌که شاعر به دربار میرفت و سلطان به خانقاه می گزایید.

رواج تصوف و عرفان در قرن پنجم و ششم به جایی رسید که تقریباً در هر شهری رباطها و خانقاهها و ساختمان‌هایی بنام "دوویره" وجود داشت که صوفیه و عارفان بزرگ در آنها مجلس می کردند و همه جا انبوه چشم‌گیری از مردم در این‌گونه مجالس حاضر می شدند، و گاه اجتماع در این مجالس به جایی می رسید که سطوح بام‌های این جایگاهها از انبوه مردم پوشیده می شد. این گسترش روزافزون تصوف و عرفان، به‌ویژه لطافت و ذوق و شور و حالی که در این شیوه وجود داشت مایه می شد که حتی آنان که در این راه گام بر نمی داشتند نیز با خواندن اشعار عرفانی که بیانگر اندیشه‌های بلند و استوار و پرشور و حال عارفان بود در مجالس

خود ذوق و شور و حالی بر می انگيختند .

با ترتیبی که گفته شد رفته رفته شیوه تصوف و جلوه‌های آن در شعر فارسی تا شیرگذاشت و چنانکه خواهیم دید با ظهور (سنایی) در کنار سیر تکاملی غزل راه دیگری برای این گونه شعر گشود که غایت اوج آن، شورانگیزترین آثار را به ادبیات غنایی ایران و جهان بخشید و اینک برای بررسی راه این گونه شعر به پژوهش آثار گویندگان ارزنده‌ی که در شکفتگی غزل عرفانی مؤثر بوده‌اند می‌پردازیم :

الف- "سنایی"

با آن که در میان اشعار ارزنده (سنایی) ، بر اثر شیوه گذشته هزل و هجو شاعران دیگر ، به ویژه مدح و ستایش "بهرامشاه"^۱ به چشم می‌آید ، بساز می‌توان وی را نخستین شاعری دانست که بیش از هر شاعر دیگر تا آن زمان ، زیر تاثیر اندیشه‌های راستین عرفانی قرار گرفت و آن را به گونه آشکاری وارد شعر فارسی کرد و جای آن دارد در باره شیوه وی ، که راه غزل را در مسیر دیگری نیز گشود بیشتر بررسی شود ، زیرا تردید نیست که اگر تا آن زمان سروده‌های پراکنده‌ی در مورد عرفان بر جای مانده بود ، از عارفانی بود که با شعر تفننی داشتند ولی هنوز عرفان کاملاً و به گونه آشکار و چشم‌گیر وارد شعر فارسی ، به ویژه غزل نشده بود .

(سنایی) نیز مانند شاعران دیگر دوران خود و در آغاز جوانی ، سخنوری مدح‌سرا بوده است و در دیوان او انواع مدح پادشاهان و وزیران و قضاة غزنه همراه با درخواست صلح و جایزه ، همچنین غزل‌های ساده عاشقانه دیده می‌شود ، و طبعاً این گونه اشعار (سنایی) دارای ویژگی‌های کامل دیگر شاعران آن دوران است . قصایدش

۱- (ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی . د . گ : ۵۳۵ ه . ق . ۰) . رک : مقدمه دیوان (سنایی)

۲- (یمین الدوله بهرامشاه بن مسعود ، جلوس ۵۱۲ ه . ق . ۰) . رک : (ف . م) اعلام .

همراه با تغزل‌های زیبای عاشقانه و غزل‌هایش بدون پیچیدگی و دارای مضامینی است که در بیشتر غزل‌های آن روزگار دیده می‌شود. به‌چند بیتی از تغزل قصیده: مدحیه‌یی که در بزرگداشت (سید عمید سیدالشعرا ابوطالب محمد بن ناصر العلوی) سروده است توجه می‌کنیم:

بتی که گر فکند یک نظر بر آتش و آب	شود ز لطف جمالش مصور آتش و آب
گر شمه‌یی گراز او بیند آب و آتش هیچ	شود ز چشمش بی شک معبر آتش و آب
ز سیم و شکر روی و لب آن کند با من	نکرد هرگز، برسیم و شکر، آتش و آب
لب و دو عارض با آب و نارش آخر برد	ز طبع و روی من آن ماه دلبر آتش و آب
ز آه من نشکفت وز چهرش ار گیرد	سپهر بر شده و چشم اختر آتش و آب
میار طعنه اگر عارض و لبش جویم	از آنکه جست کلیم و سکندر آتش و آب
ز خطر تپل و چشم‌وی اندرین دل و چشم	بسان ابر بهاریست مضر آتش و آب
به شب بخفته خوش‌ومن ز هجر او کرده	زدیده و دل، بالین و بستر آتش و آب
زدرد فرقت آن ابر حسن و شمع سرای	چو ابرو شمع در چشم و بر سر آتش و آب
بدل گرفت به وقتی نگار من که همی	کنند لاله و باده بدل بر آتش و آب
ببین تو اینک، بر لاله قطره باران	اگر ندیدی بر هم مقطر آتش و آب
.....

و یا این تغزل را که در آغاز مدح (بهرامشاه) سروده است بررسی می‌کنیم.

دیده نبیند همی، نقش نهان ترا	بوسه نیابد همی شکل دهان ترا
حسن بدان تا کند، جلوه گهت بر همه	پیرهن هست و نیست ساخت نهان ترا
در همهء بَتَّيْتُ ^۲ از تری و تازگی	نیست نهان‌خانه‌یی، ثروت جان ترا

۲- آفرینشت .

۱- دیوان سنایی، ص ۶۲-۶۳.

زان لب توهر دمی، گردد باریک‌تر
 کز شکر و آب کرد، روح لبان ترا
 هیچ‌اگر بینی، شکل دهانت به چشم
 جان نهمی بر میان، بهر میان ترا
 بوسه‌زنان خلد و حور، پای رکیب ترا
 سجده‌کنان عقل و روح، دست و عنان ترا

 ۱.....

در این گونه اشعار (سنایی) که در همان مسیر تغزل‌های قرن پنجم هجری است، شیوه^۶ کار (مسهود سعد) و (فرخی) که در آغاز کار بسیار مورد توجه (سنایی) بوده به خوبی هویدا است^۲ با این تفاوت که در تغزل‌های وی بیشتر راز و نیاز عاشقانه و وصف معشوق به چشم می‌خورد تا اوصاف طبیعت، ولی برخی تغزل‌های دیگر وی از این کیفیت بی بهره نیست مانند تغزلی که در آغاز مدح (خواجه حکیم ابوالحسن علی بن محمد طبیب)^۳ سروده است:

تا باز فلک طبع هوا را چو هوا کرد
 بلبل به سر گلبن و بر شاخ ندا کرد
 بی برگ نوایی نزد از طبع به یک شاخ
 چون برگ پدید آمد، پس رای نوا کرد
 شاخی که ز سردی و ز خشکی شده بدپیر
 از گرمی و تریش صبا همچو صبا کرد
 از هیچ پدر هیچ صبی^۴ آن نبد بدست
 کامسال بهر شاخ یک آسیب صبا کرد
 آن نقره که در مدت ششماه نهاد ابر
 یک تابش خورشید زرافزای هبا کرد
 از زنگ رزان جامه ستد دشت و بپوشید
 و آن پیرهن گازری از خویش جدا کرد
 تا داد لباس دگرش جوهر خورشید
 او مرعوش را ستد آن جامه عطا کرد

۱- (دیوان سنایی)، ص ۲۴-۲۵.

۲- (دیوان سنایی) مقدمه^۶، ص (عو).

۳- ر. ک. (دیوان سنایی) ص ۱۲۵.

۴- پسر.

شد ناطقه بر نطق طرب‌گوی چو در باغ از نامیه هر شاخ و گیارای نما کرد
.....

در میان تغزل‌های (سنایی) کیفیت دیگری که زائیدهٔ دانش‌های گستردهٔ وی
مانند. فقه و تفسیر و حدیث و همچنین حکمت و کلام و فلسفه و هیئت و نجوم و
اختیارات و طب است و به برخی از اشعار دیگر او نیز تا اندازه‌ی پیچیدگی می‌بخشد
دید می‌شود، ویژه آنکه در برخی از اوصاف طبیعت به مناسبت دید ویژهٔ خود
سرانجام به توحید و مبداء آفرینش زیبایی‌های طبیعی و ستایش او می‌رسد، ولی
در بخشی از غزلیات خود همچنان روح ساده و عاشقانهٔ قرون چهارم پنجم را نگاه
می‌دارد و غزل‌های آبدار (فرخی) را به یاد می‌آورد، این غزلها را از (سنایی)
مورد توجه قرار می‌دهیم :

زان چشم پر از خمار سرمست	پرخون دارم دو دیده پیوست
اندر عجبم که چشم آن ماه	ناخورده شراب چون شود مست
یا بردل خسته چون زند تیر	بی دست و کمان و قبضه و شست
بس کس که ز عشق و غمزهٔ او	زنار چهار کرد و بر بست
برداو دل عاشقان آفاق	پیچید بر آن دوزلف چون شست
چون داست او که فتنه برخاست	متواری شد به حانه بنشست
یک شهر از او غریو دارند	زان نیست شگفت جای آن هست
دارد به پاس دل از او بند	دارند به فرق سر از او دست

تا عزم جفا درست کرد او

دست همه عاشقانش بشکست

* * *

دلم بر بود شیرینی‌نگاری سر و سیمینی شگرمی، چابکی، جستی، وفاداری به آئینی

جهانسوزی، دل‌افروزی، که دارد از بی فتنه

ز شکر بر قمر میمی، ز سنبل بر سمن سینی

به نزد زلف چون مشکش، نباشد مشک را قدری

به پیش روی چون ماهش، ندارد ماه تمکینی

غم و اندوه جان من، جمال و زیب روی او

زمن برخاست فرهادی، از او برخاست شیرینی

نهد هر لحظه از هجران، مرا بر جان و دل داغی

زند از غمزه هر ساعت، مرا بر سینه زوبینی

به ناز آرد اگر گویم، به زاری آن نگارین را

بخور ز نهار بر جانم، مکن بیداد چندینی

چنانکه مشاهده می شود این دست‌غزل‌های (سنایی) نه تنها تفاوت چندان

و آشکاری با غزل‌های عاشقانه^۶ نیمه‌های قرن پنجم ندارد، بلکه برخی از آنها از

نظر لفظ و معنی و شیوه^۶ تعبیر و اندیشه از همان شمار است، ولی آنچه مایه شدتاً

به بیان این شیوه^۶ (سنایی) مبادرت رود، نمودن مرزهای تحولی است که در دو

بخش از زندگی شاعرانه^۶ وی به خوبی روشن است زیرا تفاوت بسیاری که در شیوه^۶

اندیشه‌های او در غزل‌ها و دیگر اشعارش وجود دارد به روشنی می‌نماید که این

سروده‌ها نمی‌توانند از شاعری باشد که دوران زندگی را با یک روح و یک شیوه^۶ تفکر گذرانیده

است.

در مورد دگرگونی احوال و تغییر بینش (سنایی) روایات گوناگون و سخنان بسیاری گفته‌اند^۱

ولسی بهر حال مایه^۶ این دگرگونی هر چه باشد، اثرات قابل توجه آن در اندیشه

۱- ر.ک: (دیوان سنایی) مقدمه^۶، ص (ع- عح) .

و جهان بینی (سنایی) که راه دیگری را در غزل گشود مورد توجه و پژوهش است ، زیرا در اثر همین دگرگونی ها مضامین ساده‌یی که در غزل‌های پیشین گویای مغالزه‌ها و عشق ورزی‌های زمینی و مجازی بود ، در غزل‌های عرفانی جای خود را به عشق با شکوه الهی و نمود شوق و شور عشق معنوی و رابطه‌ی جاذب و مجذوب داد و به این ترتیب دفتر ارزنده و پراح دیگری از شاهکار غزلیات ایران پیش چشم جهانیان گشوده شد .

به گفته‌ی بهتر ، این دگرگونی روحی ، جوانه‌یی بود که بر نهال اندیشه (سنایی) روئید و با اندیشه‌ی بلندوی پرورده شد تا سرانجام به همت اندیشمندان و نقشبندان ارجمند دیگر ، گلستانی خاطر نواز و دل انگیز و جهانگیر از آن ترتیب داده شد و در نتیجه راه این گونه غزلیات روز بروز از غزلیات عاشقانه‌ی معمولی دور افتاد و غزل عرفانی شکل باز شناخته‌ی خود را بازیافت .

برای نمونه به این اشعار (سنایی) که زائیده‌ی همین تغییر حال و دگرگونی

اندیشه است توجه می کنیم :

ماه شب گمراهان ، عارض زیبای تست	سرو دل عاشقان ، قامت رعنا ی تست
همت کروبیان ، شعبده‌ی دست تست	سرمه‌ی روحانیان ، خاک کف پای تست
رای همه زیرکان ، بسته‌ی تقدیر تست	جان همه عاشقان ، سببه‌ی اسودای تست
وصل تو سیمرغ گشت ، بر سرکوه عدم	خاطریی خاطران ، مسکن و ماء‌وای تست
بر فلک چارمین ، عیسی موقوف را	وقف خروج آمده است ، منتظر رای تست

موسی چون مست گشت ، عربده‌آغاز کرد

صبر به غایت رسید ، وقت تجلای تست

۱- فریفته- بازی داده شده .

* * *

ای سنایی خواجگی با عشق جانان شرط نیست

جان اسیر عشق گشته دل به کیوان شرط نیست

رَبِّ ارْتَبِ برزبان راندن چو موسی وقت شوق

پس به دل گفتن انا الاعلیٰ چو هاما ن شرط نیست

از پی عشق بتان مردانگی باید نمسود

گر چو زن بی همتی ، پس لاف مردان شرط نیست

چون انا لله در بیابان هدی نشینده ای

پس هر اسیدن ز چوبی همچو ثعبان شرط نیست

از پی مردان اگر خواهی که در میدان شوی

صف کشیدن گرداوبی گوی و چوگان شرط نیست

چون جمال یوسفی غایب شده است از پیش تو

پس نشستن ایمن اندر شهر کنعان شرط نیست

ورهمی دعوی کنی گویی که لِي صَبْرٌ جَمِيلٌ

پس فغان وزاری اندر بیت احزان شرط نیست

چون همی دانی که منزلگاه حق جز عرش نیست

پس مهار اشتر کشیدن در بیابان شرط نیست

یک مقایسهء مختصر میان اینگونه غزلیات (سنایی) با غزلیات دیگری که به

عنوان نمونه از او آورده شد ، چگونگی دگرگوسی بینش این شاعر بزرگ و اندیشه های

متجلی در آنها را کاملا می نماید . ولی باید دانست که اگر چه اهمیت (سنایی) از

نظریه عطفی که در کار شعر فارسی ، به ویژه غزلیات آن پدید آورده قابل توجه

است ولی این تحول چنانکه ویژگی هر تحولی است در دوران او و در شعر

او کاملا ابتدایی و در حقیقت به منزله بارقه‌یی بود که راه اندیشه‌دیگران را برای نمودن مبانی عرفان در شعر روشن کرد و اندیشمندان و سخنوران دیگر را در پی خودکشید تا سرانجام، کمال آن پس از چند قرن و به دست فکر و طبع آنان میسر شد.

تحولی که در اشعار (سنایی) چشم‌گیر است بی‌هیچ تعصب، در مقام عالی عرفانی نیست، بلکه جنبه‌زاهدانه آن قوی‌تر و جالب‌توجه‌تر است، به‌همین دلیل نه‌تنها در غزلیات وی، بلکه در تمام آثار او مایه این دگرگونی روح و اندیشه، به صورت آشفته‌یی دیده می‌شود به‌این معنی که وی نه‌تنها به مداخل و تغزل‌ها و غزلیات عاشقانه معمول در آن زمان پرداخته، بلکه موارد بسیاری از دیدزاهدانه و اصطلاحات مربوط به آنرا همراه اصطلاحات دیگر علمی وارد شعر فارسی کرده است و به این ترتیب دگرگونی احوال دید (سنایی) از سویی و روش شاعران آن دوران از سوی دیگر بر هم تاءثیر متقابل گذاشته‌اند، زیرا اشعار (سنایی) پس از تحولی که گفته شد نه‌کاملا یک دست و یک مایه و حاوی اندیشه‌های گذشته‌است و نه مانند آثار شعری دیگری مانند "عطار و مولوی" فارغ از آن، چنانکه بررسی این‌گونه آثار وی به‌خوبی نشان می‌دهد که هنوز تاءثیر شیوه‌های گذشته شعر و مضامین پیشین در سروده‌های وی باقی‌است تا جایی که در قصاید او آگاهی‌هایی از تعبیر خواب و موارد دقیقی از علوم اسلامی و پزشکی و ریاضیات دیده می‌شود که نمودار معلومات وسیع او در این موارد است، تا جایی که برای مثال می‌توان گفت: "حدیفة الحقیقه" وی جلوه‌گاه مجموعه‌یی از علوم و گاه‌روایات اسلامی به صورت دست و پا شکسته و مشوش است زیرا هنوز اشعارش در مراحل عرفانی به پایه‌یی نرسیده‌است که وی را در سرودن شعر به قول (ملای رومی) که می‌فرماید:

قافیه اندیشم و دلدار من گویدم مندیش جز دبدار من

از بند پیوست برهاند و گرفتار مغز سازد و یا جلوه‌های دل انگیز معبود راستین، بند لفظ و قافیه و صنعت کلام را از طبع وی بردارد، به همین سبب هر جا که مضامین خوش و اندیشه‌های خود را گرفتار لفظ کرده به سرودن اشعاری سست دست زده است چنان‌که در قصیده‌یی که با مطلع: "ای منزّه ذات تو عَمَّا يُقُولُ الظَّالِمُونَ" آغاز می‌شود چون مقید شده است که قافیه را با (واو و نون) بیاورد، و همچنین در باب دوم (حدیقه) در اشعاری که در وصف قرآن کریم سروده و آیات را تضمین کرده، شیوایی و دل‌انگیزی سخن را از دست داده است.

به این ترتیب با اینکه (سنایی) نخستین شاعری است که مضامین و اصطلاحات عرفانی را وارد شعر فارسی کرده، نمی‌توان تصوف و عرفان را به‌گونه‌ای شکفته آن و چنان‌که در اشعار شاعران عارف پس از او تجلی کرده است در شعر وی مجسم دید زیرا وی بخشی از زندگی شاعرانه خود را به سرودن مدایح و زهدیات گذرانیده و خواه ناخواه پیوستگی خویش را با گذشته کاملاً رها نکرده است، به همین سبب اشعار وی به جز برخی غزلیات و چند ترجیع‌بند را از نظر چگونگی به سه بخش "مدایح" و "زهدیات" و "قلندریات" می‌توان تقسیم کرد.

لازم به یادآوری است که به‌طور کلی (قلندریات) به اشعاری گفته می‌شود که مضامین آنها درست برخلاف مضامین (زهدیات) است، به این معنی که در این گونه اشعار معاهیم بر پایه‌های بی‌علاقگی به دنیا، سی‌پروایی، لالابالی‌گری، و نسویق به این گونه امور بیان شده و با اصطلاحاتی ویژه، از گونه: "خرابات، میخانه، میکده" و برخی اصطلاحات رردشتی و عیسوی چون: "زَنّار، کستی، مغ" و غیره همراه است و روی هم‌مودار این است که آدمی در راه‌رهای ار نعلفات و پیوستگی‌هایی که مایه اشغال انسان به مسایلی جز ذات معشوق ارلی می‌شود، همان‌گونه که به رسوم دینی پشت‌پا می‌رود، باید در بد رسوم تصوف نیز بیاشد.

این شمار اشعار در هر حال نماینده^۶ روش ملامت پذیری و مورد توجه و سیره^۷ پیروان گروه (ملامتیه) بوده است که مرکز آنان در شهر نیشابور و پیرو پیشرو آنان "ابوحفص حداد او حمدون قصار"^۸ بوده اند. پیروان این روش وظیفه داشتند کرامات و وجد و شور و حال خود را پنهان کنند و به این ترتیب روشن است که رقص و پایکوبی و سماع و خرقة دریدن در کار آنان وجود نداشته و حتی گاهگاه در رسوا ساختن صوفیان ظاهری و متظاهر به کرامات نیز کوشیده اند و از همین روی واژه^۹ (طامات و تلبیسات) درباره آنان مصداق پیدا کرده و آنان را در معرض ملامت دیگران قرار داده است. برای به دست دادن نمونه‌هایی از این گونه اشعار (سنایی) به چند غزل زیر توجه می‌کنیم.

لبیک زنان عشق ماییم	احرام گرفته در وفاییم
در کوی قلندری و تجرید،	در کم زدن اوفتاده ماییم
جز روح طوافگه نداریم	کز بادیه ^{۱۰} هوا بر آیم
گردر خور خدمت نباشیم	سقایی راه را نشاییم
مادر غم تو، تو هم بگویی	کاخر تو کجا و ما کجاییم
بر ماغم تو چو آسیا گشت	در صبر چو سنگ آسیاییم
آهسته که عاشقان عشقیم	بر مک که غریبک شما ییم
ببریدن راه را چو بادیم	افکندن سایه راهماییم

در عشق تو مرد وار کوشیم

آخر نه سنایی و سناییم

* * *

بس که من دل را به دام عشق خوبان بسته‌ام

وز نشاط عشق خوبان توبه‌ها بشکسته‌ام

خفته، اوراکه او از غمزه تیر انداخته است

من دل و جان را به تیر غمزه، او خسته‌ام

هر کجا شوریده‌بی را دیده‌ام چون خویش

دوستی را دامن اندر دامن او بسته‌ام

دوستانم بر سرکارند در بازار عشق

من چو معزولان چرا در گوشه‌بی بنشسته‌ام

چون به ظاهر بنگری در کار من، گویی مگر

با سلامت هم نشینم، و ملامت رسته‌ام

این سلامت را که من دارم، ملامت در قفاست

تانه پنداری که از دام ملامت جسته‌ام

تو بدان مگر که من نقد نشاط خویش را

از جفای دوستان از دیدگان بگسته‌ام

باش تا بر گردن ایام بندد بخت من

عقده‌های نوک‌ها از درّ سخن پیوسته‌ام

اگرچه روشن نیست که آیا پیش از (سنایی) نیز دیگران به سرودن اشعار قلندرانسه

دست زده‌اند یا نه، ولی در میان آثار (عین‌القضاة همدانی) و رباعیاتی که به

(ابوسعید ابی‌الخیر) منسوب است گهگاه از این گونه مضامین به چشم می‌خورد و

چون (عین‌القضاة) معاصر (سنایی) بوده است می‌توان گفت که (سنایی) نخستین

مبتکر اشعار قلندرانسه در غزل است و از این رهگذر تا تئیری ژرف در غزلیات فارسی

برجای گذاشته تا جایی که این روش در اشعار (فخرالدین ابراهیم عراقی) و (حافظ)

نمودی کامل و روشن داشته و حتی در شاعران غیر عارف بعد از (سنایی) مانند

(خاقانی و سعدی و خواجو، و سلمان ساوجی) نیز مؤثر بوده است.

نکته دیگری که در اشعار (سنایی) چهره می‌نماید، گشایش درهای گلایه و شکایت از معشوق زمینی است که در اشعار و غزلیات دوران گذشته و حتی روزگاری کمتر سابقه داشته و در برخی از غزلیات وی که نمونه‌یی از آن در زیر نقل می‌شود این کیفیت به روشنی نمودار است.

وزدام هوای تو برستیم و بجستیم	رور که دل از مهر تو بدعهد گسستیم
ما نیز هم از صحبت تو سیر شدستیم	چونانکه تو از صحبت ما سیر شدستی
در سایه دیوار صبوری بنشستیم	از تفّ دل و آتش عشقت برهیدیم
ورزانکه تو نگشادی ما نیز ببستیم	ورزانکه تو دل بردی مانیز نبردیم
وزخار خمارتو همه ساله چو مستیم	از عشوه عشق تو بجستیم یکی دم
از روز وصال تو مگر باد بدستیم	شبهای فراق تو ندیدیم نهایت،
در خواب خیال تو بجز آن نپرستیم	گر صبح ظفر یابیم، ای مایه شادی
چونانکه تو بشکستی، مانیز شکستیم	چونانکه تو ببریدی، مانیز بریدیم

زین‌بیش نخواهم که کنی یاد سنایی

بامات چه کار است چنانیم که هستیم

با آنچه پیرامون شیوه سخن (سنایی) به ویژه تاء شیراندیشه او در غزل فارسی

گفته شد چنین نتیجه می‌گیریم:

۱- بی‌هیچ دودلی با ظهور (سنایی) و شیوه وی در شاعری برای نخستین

بار مضامین زاهدانه و عارفانه و همچنین بسیاری از واژه‌ها و ترکیبات و اصطلاحات

ویژه عرفانی وارد شعر فارسی شد و غزل فارسی در کنار مسیر عاشقانه و عادی خود

راه دیگری که بر پایه‌های نمود عشق الهی و سیر ملکوتی روح آدمی بود در پیش

گرفت.

۲- با این‌که (سنایی) در میان شاعران دوران خود نقطه عطف و سرآغاز

سرایندگان اشعار زاهدانه و عرفانی به شمار می رود باز پیوستگی خود را با گذشته و تاءثیر آن بکلی از دست نداده است زیرا وی شاعر روزگارانی بود که هنوز آثار مدح و ستایش زور گویان به طمع جاه و مقام و زندگی بهتر در آن دیده می شد ، شاعر زمانی بود که زهد و قیود زاهدانه به شدت در آن فرمان روابی داشت و وصف و هزل به مناسبت در اشعار شاعران خود نمایی می کرد . با این حال و در چنین اوضاعی اگر (سنایی) با همه نبوغ شاعرانه و عارفانه و پیوستگی با گذشته ، هنوز پایش در زمین بند باشد و اندیشه اش چون (عطار و مولانا) ، بی آنکه به زهد و مدح و ستایش و لفظ و قافیه اندیشد ، برفراز اندیشه های انسانی ، همه سر در جهان سترک عشق پرنگردد ، جای شگفتی نیست و باز همچنان ، از نظر پیش آغازی در کار وارد کردن مضامین عرفانی در شعر فارسی و پایه گذاری استغنائی آن ، باید ارزش بزرگی برای وی قابل بود و این انتظار را - چنانکه خواهیم دید - از شاعران عارف پس از وی باید داشت که شاید آسان تر و گرم سیرتر از او ، در راهی که (سنایی) پیش از آنها هموار ساخته بود گام نهادند .

ب- "عطار"

پس از (سنایی) در میان چهره های نادر و درخشانی که در کار شعر و به ویژه غزل عرفانی و تکامل آن سخت مؤثر بوده اند به سیمای تابنده (عطار) بازمی خوریم و چون اوضاع اجتماعی و محیط زندگی هر سخنوری در پدید آوردن شرایط روحی و اخلاقی و سرانجام اندیشه های متجلی در آثار او بی تاءثیر نیست ، و زمان زندگی

۱- شیخ (فریدالدین ابو حامد محمد بن ابوبکر ابراهیم بن اسحق عطار کدکنی نیشابوری ۵۴۰- اوایل قرن هفتم هجری قمری) : مفتول . ر . ک : (شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار) ، ص ۶-۱۷ .

این اندیشمند و شاعر بزرگ نیز تواءم با فراز و نشیب‌هایی چشم‌گیر بوده‌است، جای آن‌است به بیان کوتاهی از چگونگی اوضاع دوران او و زندگی وی پرداخته شود، زیرا دانش به چگونگی اوضاع آن زمان، به کار بررسی غزل عاشقانه^۱ شاعران دیگر این هنگام خواهد آمد.

زندگی این چهره^۲ درخشان شعر فارسی درست از هنگامی آغاز گرفت که زادگاه وی^۱ نیز مانند دیگر بلاد ایران، دستخوش دگرگونی‌های شدید و نابسامانیهای اجتماعی بود.

مقدمات این آشفتگیها، از نیمه‌های قرن پنجم و تسلط عنصر ترک و نفوذ آنان در ایران آغاز شد و پیشرفت غلامان و قبایل ترک، و سرانجام تسلط سلجوقیان یکی از تلخ‌ترین دوران تاریخی و اجتماعی را برای آیندگان به یادگار نهاد و زمینه را برای یورش وحشتبار مغول فراهم ساخت.

درواقع می‌توان این دوره را زمان رواج ظلم و اعتساف، ناپایداری مبانی سیاسی و اجتماعی، پریشانی‌امور و تبدیل رسوم و آداب و از میان رفتن مبادی اخلاق و رونق فساد و آشفتگی نامید. و با این ترتیب، تنها عاملی که توانست بازمانده^۳ نظام اجتماعی و علم و ادب را در این دوران نگاهبانی کند، وجود معدودی از رجال سیاست، خاصه وزیران معروف مانند: (آل‌ماره و آل‌خجند^۲) بود که در راه آرامش اوضاع در برخی بلاد، و تجمع رجال علم و ادب در آن نواحی

۱- به قول برخی از تذکره نویسان (کدکن) از اعمال نیشابور و به گفته^۳ برخی (شادیاخ) است که پس از ویران شدن نیشابور در (۵۴۹ ه.ق. ۰) در جانب راست آن بنا شد ولی در هر حال باید وی را از خطه^۴ پاک (نیشابور) دانست.

۲- ک: (ف. م) اعلام.

می کوشیدند.^۱

بی هیچ دودلی یکصد سال از هم گسیختگی اوضاع اجتماعی و مبانی اخلاقی، زمان ولادت (عطار) را با بحرانهای شگرف روبرو کرد، چنانکه سخنور عارف و ارزنده^۲ مورد گفتگوی مادر (۵۴۰ ه. ق. ۰) تقریباً نزدیک به زمانی بود که ترکان غز در اثر بی تدبیری (امیر قماچ) عامل (سلطان سنجر)^۲ از آرامشی که در بلخ داشتند دست برداشته و پس از شکست دادن او به کشتار و نهب و غارت مردم دست زدند، دانشمندان و فقها را بی دریغ از دم تیغ گذراندند و مدارس و مساجد را ویران ساختند و چون عذر آنان مقبول (سلطان سنجر) نیفتاد و سلطان به سختی، بر آنان تاخت، پس از کارزاری مهیب در (۵۴۸ ه. ق. ۰) بر وی دست یافتند ولی همچنان او را سلطان خویش شمردند.

زندگی در چنان عهدی، با فرمانروایی سلطانی با چنین قدرت، و ضعف و فساد اخلاقی که از وی در خبر است، جز تحمل آلام و مصائب و آزردهای سخت از هبوط مبانی اخلاقی و نابسامانی اوضاع چه می تواند در برداشته باشد؟ این نمایی بود از زندگی اجتماعی مردم آن روزگار، هنگامی که (عطار) بیش از هشت سال نداشت، اما وی بقیه^۳ عمر را نیز نه تنها در آرامشی بیش از این بسر نبرد، بلکه با همان احساسات لطیف و اندیشه^۴ آسمانی شاهد دردمندیهای بیشتر مردم روزگاری بود که خود نیز یکی از آنان به شما رمی رفت.

جسارت ترکان (غز) چنان که گفته شد از همان تاریخ روز بروز افزایش یافت

(تاریخ ادبیات در ایران) ج ۲، ص ۱۲۱.

۲- (معزالدین ابوالحارث سنجر. جلوس ۵۱۱، د. گ. : ۵۲۲ ه. ق. ۰) آخرین پادشاه از سلسله سلجوقیان بزرگ. ر. ک. : (ف. م.) . اعلام .

وفشاروستم آنان مردم بلاد خراسان را برایشان شورانید تا آنکه سرانجام (غزان) به انتامجویی به شهر "نیشابور" ریختند و در (۵۴۹ ه.ق.) آن را به ویرانی کشانیدند و ناگزیر نیشابور به (شادیاخ) انتقال یافت.^۱

برای آگاهی از آشفتهگی زمان مورد گفتگوی ما گواه بسیاری از اشعار زیر سوز شاعران بزرگ، چون حجت خراسان حکیم "ناصر خسرو قبادیانی ۳۹۴-۴۸۱ ه.ق."، و "ابوالفرج رونی د.گ: ۴۲۹ ه.ق." وحتی (سنایی) است که در اشعار انتقادی خود دریغگوی مسلمانان کم شده وایمان از دست رفته مردم است و یا فریادهای جانگداز "بدیع الزمان عبدالواسع جبلی د.گ: ۵۵۵ ه.ق." برای از دست شدن مفاهیم و معاشی عالی انسانی و پاکرفتن بی بهرگان دانش است که با چیره دستی نقشهای دردانگیز وضع اجتماعی روزگاران پیش از (عطار) و زمان او را ترسیم کرده است.

چنین بود نقش زمانی که از آن یاد می کنیم، آشفتهگی و نابسامانی مردم، سروری بی هنران و نبهرگان، از دست شدن مردمی و مبانی اخلاق و انسانیت که هر یک از آنها برای سپردن ملتی به طوفان بلا بسنده است و بسیار روشن است که با چنین وضعی که همچنان ادامه داشت پریشانی کار با هجوم بلای خونبار مغول که پس از آن در رسید به کمال انجامید و هیچ راهیج تر ساخت.

با این همه، برخلاف انتظار و پندار برخی که این دوران را، به ویژه پس از یورش مغول زمان انحطاط شعر و ادب می شمارند و چنین ناملایماتی را نقطه عطف و علت اساسی هبوط ادب می دانند، این دوران و مدتی پس از آن از پربارترین

۱- (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۲، ص ۸۸-۸۹ ه.ق. خود از (کامل التواریخ) ابن

الاثیر، حوادث (۵۴۸ ه.ق.) و (راحت الصدور) ص ۱۷۷-۱۸۱.

وشگفته‌ترین دورانهای شعر فارسی از نظر استواری و بلندی لفظ و برتری و درخشندگی اندیشه است .

علت یابی و اثبات دلایل این رویداد نیز دشوار نیست ، زیرا عواطف انسانی و طبایع سرکش در برابر شداید و رنجهای جان شکار بیشتر می جوشد و می خروشد ، زبان‌ها بیشتر به انتقاد باز می شود ، اشعار بیشتر جلوه‌گاه اندیشه‌های بلند ، به ویژه اندیشه‌های پنهانی و سیر در خویش و فلسفهٔ حیات می شود و تجلیات این واکنش‌ها به ادبیات هر قوم صفا و رونقی دیگر می بخشد .

به این دلایل و شاید برای مقابله با مصائبی که گفته شد ، در دورانی که از آن سخن می‌گوئیم امیدی می درخشید و از میان رجال سیاست یا امرای دانش‌پرور که برای نگاهداری بازمانده‌های علم و ادب و اعتلای آن دل می سوختند ، بزرگانی بر می‌خاستند که کوشش آنان برای گسترش مراکز تعلیم و پاسداری آنچه از دست شده بود سخت مؤثر می افتاد و به کوشش همین‌گونه مجاهدان بود که در این زمان گسترش و بنیاد مدارس بزرگ و کتابخانه‌ها و خانقاه‌ها انجام شد و هدایای ارزنده‌یی از علوم شرعی مانند (قرائت و تفسیر و حدیث و فقه و کلام) و علوم عقلی چون (فلسفه و نجوم و ریاضی و طب) و علوم ادبی مانند (لغت و بلاغت) و مانند آن به ایرانیان بخشید .

ستارهٔ وجود (عطار) نیز در میان ژرفای همین تاریکی‌ها درخشید ، و وی در دامان مادری دین دار ، در شهری که مرکزیت علمی آن شهرهٔ زمان بود پرورش یافت . مدرسهٔ (نظامیهٔ نیشابور) که به دست "خواجه نظام الملک" بنا شده بود

۱- (سیدالوزراء) قوام الدین نظام الملک ابوعلی حسن بی ابوالحسن ، علی بن اسحق بن العباس طوسی ، ۴۰۸ - ۴۸۵ هـ . ق . ۰) ر . ک : (تاریخ ادبیات در ایران) ، ج ۲ ، ۰۲

آنچنان اهمیتی داشت که دانشمندی چون "امام محمد غزالی"^۱ در آن به تدریس و دانش‌آموزی می‌نشستند و سخنورانی چون (انوری) در آن به دانش‌اندوزی مشغول می‌شدند، در چنین محیطی اگر نابسامانی و دردهای اجتماعی احساسات و عواطف مردمان، به ویژه شاعران صاحب‌دل را می‌آزرد، دست‌کم از آتشی که به خرمن احساسات آنها می‌زدپرتوهای ابدی و جاودانی پدید می‌آورد تا راه مردمی و انسانیت را پیوسته روشن سازد.

(عطار) که به نعمت نبوغ الهی و اندیشگری والا آراسته بود، در چنین محیط دانش‌پروری به جوانی رسید و از علوم دینی آن زمان مانند، تفسیر و روایت و حدیث و فقه و دانش‌ها و فنون ادبی چون: حکمت و کلام و پزشکی و نجوم بهره‌کافی برد و چنانکه خواهیم دید این شرایط در سروده‌های وی تأثیر فراوان گذاشت.

در مورد تغییر احوال (عطار) نیز مانند (سنایی) روایات و داستان‌های گوناگون گفته‌اند ولی چنانکه در باره (سنایی) نیز گفته شد به هیچ یک از آنان اعتمادی نیست زیرا خود وی در مقدمه (تذکرة الاولیاء)^۲ می‌گوید:

"..... دیگر باعث آن بود که بی سببی از کودکی باد دوستی این طایفه^۳ در دلم موج می‌زد و همه وقت مفرح دل من سخن ایشان بود."

و در جای دیگر می‌گوید:

۱- (حجة الاسلام، امام زین‌الدین ابو حامد محمد غزالی طوسی، د.ک: ۵۵۵ -

ه.ق. ۱۰) از فقها و عارفان بزرگ قرن پنجم و ششم هجری قمری، ر.ک: (عشق و

عرفان و تجلی آن در شعر فارسی) نوشته نگارنده، ص ۳۵، حاشیه ۱۴.

۲- طبع لیدن، ج ۱، ص ۵۰.

۳- منظور گروه عارفان است.

"... باعث آن بود که دلی داشتم که جز این سخن نمی توانستم گفت مگر

به کَرّه و ضرورت مالا بُد"

حتی به گفته^۶ متقدمین در مورد اینکه وی دست ارادت به پیری داده باشد تردید است و چنانکه استاد (فروزانفر)^۱ اظهار نظر کرده اند قول متقدمین - (جامی) - را دایر بر (اویسی) بودن او و اینکه دست ارادت به پیری نداده است به واقع نزدیکتر باید شمرد .

بهر حال مسلم است که بررسی شایسته^۶ احوال و شیوه^۶ اندیشه چنین بزرگ مردی خود نیازمند دفاتری جداگانه و گفتاری گسترده تر است و این مختصر نیز از این روی نموده شد تا مایه های تأثیر اندیشه^۶ وی در غزلیات عرفانی و راه تکامل آن روشن شود .

بی هیچ دودلی باید گفت که شیوه^۶ کار (سنایی) در غزلیات عرفانی ، در (عطار) موثر بوده است . ولی با این حال میان غزلیات این دو تفاوت آشکار اندیشه^۶ عرفانی و تکامل آن و همچنین تا اندازه بی دگرگونی شیوه^۶ تعبیر ، به خوبی روشن است .

در میان قصاید (عطار) که تعداد آنها به سی قصیده بالغ می شود و همچنین میان غزلیات وی که تعداد آنها به ۸۷۳ می رسد^۲ نیز گاه به ندرت مضامین زاهدانه

۱- ر. ک. : (شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار) ص ۱۹-۳۰ .

۲- با توجه به آخرین چاپ دیوان (عطار) به کوشش دکتر (تقی تفضلی) و قول خود (عطار) در مورد تعداد قصایدش چنین می نماید که نزدیک به هفتاد قصیده^۶ وی از دست رفته و تنها همین سی قصیده از او در دست است . و گواه این مدعا شعر زیر از بقیه^۶ پاورقی در صفحه^۶ بعد

یافت می شود ولی گکش این مضامین به سوی عرفان بیشتر است ، به عبارت بهتر باید گفت که اشعار (سنایی) در این زمینه کاملاً و به طور مشخص گویای یک اندیشه زاهدانه است ولی در این گونه اشعار (عطار) ، چاشنی عرفان به گونه آشکاری دیده می شود و ککش و کوشش شیخ در میان قصاید وی نیز با نمودن شور و حال و اندیشه مشتاقانه و پیرامون محو و فنا در مقابل عظمت و جبروت حق متجلی است ، زیرا در بیشتر قصاید ، (عطار) پس از ستایش و نیایش ذات الهی و بر شمردن اوصاف پرشکوه او در نیروی آفرینش ، گوی بیان را به میدان سخنان عارفانه می کشد و همچنان پرتو روی معشوق خویش را در تمام ذرات ، موجود و جاودانه می بیند .

بر عرش ذره ذره خداوند مستویست چه ذریه بی در اسفل و چه عرش بر علا
در جنب حق نه ذره بود ظاهر و نه عرش و آنجا که اوست جای نیایی زهیچ جا
"دیوان عطار، از قصیده اول"

اگر (سنایی) به مناسبت زمان زیست ناگزیر پیوستگی خویش را با گذشته رها نکرده است و گمگاه ناخودآگاهانه سخنش بو و چاشنی اشعار دوران خود را دارد ، اشعار (عطار) از این شیوه بیرون است ، روح (عطار) شاید به مناسبت شکفتگی بیشتر مسایل عرفانی در آن روزگار ویا ویژگی روح متعالی وی و اوضاع زمان ، و یا تمام این عوامل ، پیرامون مدحو ستایش افراد زمینی نمی گردد و به هیچ روی چنین

بقیه پاورقی صفحه قبل :

(عطار) است که در (خسرو نامه) خود به آن اشاره می کند :

زگفت من که طبع آب زرداشت فزون از صد قصاید هم ز برداشت

غزل قرب هزار و قطعه هم نیز زهر نوعی مفصل بیش و کم داشت

بنابر این می توان تصور کرد که تعدادی از غزلیات شیخ نیز به مانرسیده است .

نمی‌اندیشد و به‌همین دلیل در تمام اشعار و آثار او از جمله غزلیاتش همواره یک پرتو احترام انگیز از علسو طبع و استغنا جلوه‌گری می‌کند. گویی اندیشه آسمان سیر (عطار) پروانه‌یی است که تاپای سوختن و فنا شدن، گرد یک شمع می‌گردد و هر چه می‌گوید می‌کند به منظور پیوستن به هدف برتر خود یا وصال معشوق نادیده است.

به این ترتیب با ظهور (عطار) غزل عرفانی فارسی راه مشخص‌تری در پیش گرفت و عزل در این زمینه، فارغ از بیان سوز و گداز و وصال و هجران، و وصف سرو زلف و اندام معشوق زمینی، بیشتر تجلی‌گاه عشق عرفانی و بیان مقامات و اوصاف بی‌قراری عاشقان الهی گشت.

اگرچه داوری راستین پیرامون اندیشه‌های بلند پرواز (عطار) که در غزلیات وی جلوه‌گرست نیازمند ژرف‌نگری بسیار و حوصله‌موسع‌تری از این مقاله است، ولی به طور کلی غزلیات شیخ را به سه دسته^۶ زیر می‌توان تقسیم کرد:

غزلیات عاشقانه

این گونه غزلیات (عطار) که تعداد آن نسبت به غزلیات دیگر وی بسیار کم است، تقریباً دارای همان مضامین عاشقانه^۶ معمولی است که در شعر شاعران پس از وی دیده می‌شود و معشوق در آن از صورت زیبا و زلف مشکین‌ورخ چون ماه و اندام چون سرو بهره‌ور است، ولی از آنجا که دیدگاه (عطار) و دست‌مایه^۶ اندیشه^۶ وی برتر و دور پرواز تر از دیگر شاعران پیش از اوست، شیوه^۶ عشق‌بازی شاعرانه^۶ وی نیز از نمای آنچنان وصال و بوس و کناری که در اینگونه اشعار معمول بوده دورتر و با حرمت و دل‌نشین‌تری توأم است و آن نشاط و سبک‌سری و خودبیبی و خودخواهی که در اشعار عاشقانه^۶ پیش از وی وجود دارد در آنها دیده نمی‌شود.

در همه شهر خیر شد که تو معشوق منی این همه دوری و پرهیز و تکبر چه کنی؟

حدو اندازه^۶ هرچیز پدیدار بود
از پی آنکه قضا عاشق تو کرد مرا
از غم تو غنیم وز همه عالم درویش
مکن ایدوست تکبر که بر آرم روزی
این همه کبر مکن، حسن ترانیت نظیر
این دم از عالم عشقت به بازی مشمر
گرتو خواهی که چو (عطار) شوی در ره عشق

مبراز حد صنما سرکشی و کبر و منی
این همه تیر جفا بر من مسکین چه زنی
نیست چون من به جهان از غم، درویش غنی
نفسی سوخته وار از سر بی خویشتنی
نه ختن ماند و نه نیز نگارختنی
گر به بازی شمری، قیمت خود می شکنی
سرفدا باید کردن توولی آن نکنی

* * *

هر شبم سرمست در کوی افگنی
در خم چوگان خویشم هر زمان
گر بریزم پیش رویت اشک زار
چون همه تیری بیندازی تمام
بوی گل اندر دماغ جان ما
گر سخن گویم ز چین زلف تو
ورکشدمویی دل از زلف تو سر
هر شبی (عطار) را تا وقت صبح

وز بر خویشم به هر سو افگنی
خسته و سرگشته چون گوی افگنی
همچو اشکم باز بر روی افگنی
پس کمان کین به بازو افگنی
زان سر زلف سمن بوی افگنی
از سرکین چین در ابروی افگنی،
حلق را در حلقه^۷ موافگنی
عاشقی دیوانه در روی افگنی

* * *

جانا ز مشک زلف، دلم چون جگر مسوز
هر روز تا به شب چو ز عشق تو سوختم
مرغ توام به دست خودم دانه بی فرست
چون آرزوی وصل توام خشک و تر بسوخت
چون دل ببردی و جگر من بسوختی

بامن بساز و جانم از این بیشتر مسوز
هر شب چو شمع زار مرا تا سحر مسوز
زین پیش در هوای خودم بال و پر مسوز
در آتش فراق خودم خشک و تر مسوز
بادل بساز و بیش از اینم جگر مسوز

یکبارگی چو می بنسوزی مرا تمام هرروزم از فراق به نوعی دگر مسوز
جانم ز آرزوی لب‌ت همچو شمع سوخت چون عود بی مشاهده^۶ آن شکر مسوز
(عطارد) را اگر نظری بر تو افتد این نیست و بر بود نظرش در بصر مسوز
باتوجه دقیق به شیوه^۶ اندیشه^۶ (عطارد) در اینگونه اشعار ساده^۶ عاشقانه که
در آن از سوز و سازهای عادی سخن رفته و هیچگاه به ارزشمندی و بلند پایگی غزلیات
عارفانه^۶ او نیست، شیرینی بیان و قدرت طبع و بی پیرایگی سخن به چشم می‌خورد
و مقام ویرا در صف شاعرانی چون (عثمان مختاری، خاقانی و انوری) نگاه می‌دارد
و در این غزلیات نیز رنگی و حالی از دید عرفانی (عطارد) هویداست و آن مایه^۶
شوریدگی که اشعار عرفانی ویرا جلوه می‌بخشد، به این گونه از غزلیات وی نیز دلپذیری
و شرم‌آگینی ویژه می‌دهد و راه را بر پرده دری و هوسبازی در شعر عاشقانه می‌بندد
جای دودلی نیست که این گونه غزلیات عاشقانه، که از دوران (سنایی) فارغ
از راه عرفان مسیر خود را ادامه داد، در قرون بعد روبه‌کمال و شکفتگی رفت و
چنانکه خواهیم دید با ظهور (سعدی) به اوج زیبایی و دلنشینی رسید و بنابراین
نمی‌توان این گونه اشعار وی را هم پایه غزلهای (سعدی) شمرد و اما آنچه به عقیده^۶
نگارنده جالب توجه و دقت است این است که نه تنها اوضاع اجتماعی و مناسبت زمان،
بلکه تفننی که شاعران عارف چون (عطارد) با شعر عاشقانه و غزل معمولی می‌کردند
و متقابلاً طبع آزمایی‌هایی که شاعران غزلسرای هم‌زمان آنان با اشعار عارفانه و
غزلیاتی از این دست داشتند مایه شد تا غزلیات عاشقانه^۶ معمولی در سروده‌های
شاعران عارف راه یابد و اندیشه‌های عرفانی نیز گهگاه در سخن شاعران غزلسرایی
چون (خاقانی) و (سعدی) نیز چهره‌نماید ولی بزرگترین اثر چشم‌گیر غزلیات
عرفانی بر غزلیات عاشقانه^۶ معمولی همانا پدید آوردن دگرگونی فراوان در شیوه^۶
بیان عشق و ورزی است زیرا چنانکه خواهیم دید غزلیات عاشقانه از قرن پنجم هجری

قمری به بعد شوریدگی و سوز و حال بیشتری یافت و معشوق در این گونه اشعار خواستنی
و محترمتر و پر قدرتر گردید .

غزلیات قلندری

این گونه اشعار (عطار) که شمار آنها نیز چشم گیر است دارای مضامینی است
که در مورد قلندریات (سنایی) نیز گفته شد و چند نمونه از آنها برای نمونه آورده می شود :

مست شدم تا به خرابات دوش	نعره زنان ، رقص کنان ، درد نوش
جوش دلم چون به سرخم رسید	ز آتش جوشش ، دلم آمد به جوش
پیر خرابات چو بانگم شنید	گفت درآی ای پسر خرجه پوش .
گفتمش ای پیر چه دانی مرا	گفت ز خود هیچ مگر ، شو خموش
مذهب رندان خرابات گیر	خرجه و سجاده بیفکن ز دوش
کم زن و قلاش و قلندر مباش	در صفا و باش برآور خروش
صافی زهاد به خواری بریز	دردی عشاق به شادی بنوش
صورت تشبیه برون برز چشم	پنبهء پندار برآور ز گوش
توتونه ای ، چند نشینی به خود	پرده تو بر در و با خود بکوش
قعر دلت عالم بی منتهی است	رخت سوی عالم دل بر ، بهوش
گوهر (عطار) به صدجان بخر	چند بود پیش تو گوهر فروش

* * *

ای پیر مناجاتی ، رختت به قلندرکش	دل از دو جهان برکن ، دردی به براندرکش
یا چون زن کم دان شو ، یا محرم مردان شو	یا در صغر رندان شو ، یا خرجه ز سر برکش
چون فتنه آن ماهی ، چون رهرو این راهی	بارغم اگر خواهی ، از کون فزون ترکش
خمار و قلندر شو ، مست می و دلبر شو	ورگفت که کافر شو ، هان تانشوی سرکش
چون کافر او باشی ، هر چند از او باشی	با دوست به قلاشی هم دست کسی درکش

گفتی که به عشق اندر، گر کشته شوی بهتر اینک من و اینک سر، فرمان برو خنجر کش
 ای دلبر سیمین بر، گفتی که نداری زر بی زرن بود دلبر، از جان بگذر زر کش
 (عطار) که سیم آرد، بر روی چو زر بارد
 چون صعوت دین دارد، گو درد قلندر کش

* * *

ترسبچه بی دیشب، در غایت ترسایی دیدم به درد دیری، چون بت که بیارایی
 ز نار کمر کرده، وز دیر برون جسته طرف کله اشکسته، از شوخی ورعنائی
 چون چشم و لبش دیدم، صد گونه بگردیدم ترسبچه چون دیدم، بی توش و توانایی
 آمد بر من سرمست، ز نارومی اندر دست اندر بر من بنشست، گفتا گراز مایی
 امشب بر ما باشی، تاج سرما باشی ما از تو بیاساییم، و ز ما تو بیاسایی
 از جان کمت خدمت، بی مت و بی علت دارم ز تو صدمت، کامشب بر ما آیی
 رفتم به درد دیرش، خوردم زمی عشقش در حال دلم دریافت، راهی زهویدایی

(عطار) ز عشق او، سرگشته و حیران شد

درد دیر مقیمی شد، دین داد به ترسایی

* * *

ما ز خرابات عشق، مست الست آمدیم
 نام بلی چون بریم، چون همه مست آمدیم
 پیش ز ما جان ما، خورد شراب الست
 ما همه ران یک شراب، مست الست آمدیم
 خاک سد آدم که دوست، جرعه بدان خاک ریخت
 ما همه زان جرعه، دوست به دست آمدیم
 ساقی جام الست، چون و سَقِيهِمْ بگفت
 مازبی نیستی، عاشق هست آمدیم

دوست چهل بامداد، در گل ما داشت دست

تا چو گل از دست دوست دست به دست آمدیم

شست در افگند یار، بر سر دریای عشق

تازیبی چل صباح، جمله به شست آمدیم

خیز و دلاست شو، از می قدسی از آنک

مانه بدین تیره جای بهر نشست آمدیم

دوست چو جبار بود، هیچ شکستی نداشت

گفت شکست آورید، ما به شکست آمدیم

گوهر (عطار) یافت، قدر و بلندی ز عشق

گرچه ز تاء شیر جسم، جوهر پست آمدیم

در اینگونه اشعار که در غزلیات (سنایی) نیز به آن باز می‌خوریم یک کیفیت

کلی وجود دارد که در ظاهر نمودار بی بند و باری بسیار و لاابالگیری و تظاهر به

می‌خوارگی و بی‌خودی و بی‌اعتنایی به رویدادها و مسایلی است که پیرامون آدمی

می‌گذرد، ولی شیخ با شیوهی بدیع تر در این میدان تاخته و با نمود بی‌توجهی

به امور زاهدانه و حتی انتقاد جدی یا طنز آمیز مانند (حافظ) هر جا فرصتی مناسب

یافته زاهدان و صوفیان ظاهری و ریاکار را رسوار ساخته است.

اگرچه ظاهر این غزلیات خواننده را به ملامت می‌انگیزد ولی گوشه‌های دل‌انگیز

و نکته‌های آموزنده آن به روشنی می‌نمایند که هدف آنها نیز نمودن همان عشق شورانگیز

و پاکیزه‌ی خدایی است که برای دستیابی به آن و پیمودن راه وصال، طریقی دیگر

و سویی دیگر اختیار شده است. اگر در غزلیات عرفانی—چنانکه خواهیم دید—

گفتگو از ریاضت‌ها و مقامات سالک است، در اینجا سخن از حالات و شوق و شور

است که فارغ از مقامات و سیر و سلوک، به توفیق خداوندی، عاشق را آنچنان

دگرگون می کند که در راه مشاهده^۶ معشوق حقیقی وازلی، سراز پا و ننگ از نام نمی شناسد، در آنجا سخن از قال است و این جا گفتگوی حال، و هدف هر دو وصال معشوقی که جلوه گاه کمالات و پاکی ها و خاستگاه گرمی ها و عشق انگیزی هاست .

چگونگی ویژه^۶ این غزلیات به شیخ فرصت می دهد تا برخی مطالب را رندانه در تن پوش داستان واز زبان شوریدگان و مجذوبان حق که به سبب شهرت به جنون و بی بندبازی، پای بند هیچگونه تکلیفی نیستند بیان کند، در این گونه غزلیات شاعر بی خودانه مسجد را به شوق کلیسا و عشقبازی با ترسایان خوب چهر ترک می کند و آداب و رسوم را به یک سوی می نهد، در این غزلیات بازار زهد و تقوی سرداست، ریاضت و عمل، توجه به نفس کشی و رسیدن به مرتبه^۶ استهلاک نیست، اینجا عاشق آنچنان محو جمال معشوق و مست می الست است که کفرودین، مسجد و میخانه، کعبه و دیر، زار و تسبیح همه در چشم او یکسانند، او سراپا عشق است و عشق از معشوق جدا نمی تواند باشد، که معشوق عشق می آفریند و نیروی آن عاشق را چنان به خود می کشد که کهرباکاه را .

در این غزلیات می و میکده، خرابات، رندی و قلاشی، مستی و بی خویشی بهایی چشم گیر دارند و محور ابیات و موضوع و اندیشه بر آنها استوار است حال آنکه در قلندریات (سنایی)، چه از نظر لفظ و چه از نظر معنی این کیفیت به چشم نمی خورد همچنانکه دیگر کیفیات آن از قلندریات (عطار) کم دارد زیرا در اشعار عرفانی (عطار) به ویژه غزلیات قلندری اوست که بیان یک داستان کوتاه وارد غزل می شود و پایه های یک موضوع را برای نتیجه گیری در آن استوار می کند .

ویژگی دیگر این گونه غزلیات (عطار) پدید آوردن یک نوع نشانه گرایی یا (سمبولیسم) در مفهوم کلی است، زیرا اگر به کاربردن برخی از مفردات و مصطلحات عرفانی در غزل که مفهوم دیگری جز مفهوم ظاهری آنها را می رساند از زمان

(سنایی) آغاز گرفت، بسادست (عطار) گسترش یافت و (عطار) را به حق می نوان پایه‌گذار نشانه‌گرایی در مفهوم کلی شعر فارسی دانست، به این معنی که صرفنظر از به کار گرفتن مصطلحات عرفانی، از بیان یک داستان در غزل و یا دیگر آثار خود - که (منطق الطیر) نمونه^۶ ارزنده آنهاست - مفهوم و مقصود دیگری را اراده می‌کند و روشن بینان و ژرف اندیشان را به سخن و هدف دیگری رهنمون می‌شود.

در این جا از کیفیت ارزنده^۶ دیگری که در حقیقت باید آغاز آنرا در غزلیات قلندرانه^۶ (عطار) و اوج آنرا در نغمه‌های آسمانی (مولوی) دانست نباید غافل ماند و آن رعایت و توجه به موسیقی داخلی ابیات است.

اگر چه نمی توان مقام این شاعران را با توجه به شیوه اندیشه‌یی که در آنان موج می زند در پایه‌یی دانست که در بند صنعت کلام و مناسبت قافیه باشند، ولی در بیشتر اشعار (عطار) رعایت وزن و قافیه حتی در مضارع و اجزاء^۶ بحور آن به چشم می خورد که به نمودن برخی از آنها مبادرت می شود:

یا چون زن کم دان شو، یا محرم مردان شو یا در صف رندان شو، یا خر قه ز سر برکش
چون فتنه آن ماهی، چون رهرو آن راهی بارغم اگر خواهی، از کون فزون ترکش
خمار و قلندر شو، مست می و دلبر شو ورگفت که کافر شو، هان تا نشوی سرکش

که الفظی مانند. (کم دان شو، مردان شو، رندان شو) در بیت اول و (آن ماهی، آن راهی، اگر خواهی) در بیت دوم و (قلندر شو، دلبر شو، کافر شو) در بیت سوم و امثال آن در دیگر ابیات این غزل که در برگهای پیشین آورده شد نمونه^۶ روشنی از این ادعاست که در حقیقت آنرا باید به پدید آوردن یک نوع موسیقی داخلی ابیات تعبیر کرد و این کیفیت در برخی دیگر از غزلهای (عطار) کاملاً آشکار است چنانکه در ابیات زیر:

ز تار کمر کرده، وز دیر برون جسته طرف کله اشکسته، از شوخی و رعنایی

چون چشم و لبش دیدم ، صدگونه بگردیدم ترس آنچه چون دیدم ، بی توش و توانایی
 آمد بر من سرمست ، ز نارومی اندر دست اندر بر من بنشست ، گفتا اگر از مایی
 و بقیه ابیات به همین ترتیب که در هر یک از ابیات به جز قافیه آخرین ،
 هر یک از سه جزء دیگر (مفعول و مفاعیلن) مقفی و موزون است و خوب می دانیم که در
 گذشته چنین کیفیتی در غزل فارسی به این روشنی وجود نداشته است و شاید بتوان
 گفت مایه پدید آمدن این حالت توجه (عطار) به صنعت کلام و بازی با الفاظ نبوده
 بلکه از آنجا که این اشعار احتمالاً در حال جذب و شوق سروده و در مجالس سماع
 خوانده می شده است ناخودآگاهانه پیوند بیشتری را با موسیقی حفظ کرده است .

غزلیات عرفانی

راستی آنکه برای نمودن ارزندگی غزلیات عرفانی (عطار) اندیشه‌ی نکته‌بین
 و سخنی توانا لازم است تا حق‌آورد در این پهنه به جای آورد ، زیرا پس از (سنایی)
 وی را باید از بنیان‌گذاران غزل عرفانی فارسی و گسترنده اندیشه‌ها و مضامین
 عرفانی در آن دانست ، با این برتری که غزلیات عارفانه وی سخت پرشورتر ،
 حال‌انگیزتر ، زیباتر و رساتر و سرانجام آسمانی‌تر از سخن (سنایی) در این زمینه است .
 چنانکه آدمی در مقام ارزیابی غزلیات عارفانه این دو شاعر ارجمند ، پس
 از بررسی اشعار (حکیم غزنه) با یک‌جهش ارزشمند و اعجاب‌انگیز زبانی و فکری
 در غزلیات (شیخ‌نیشابور) روبرو می‌شود و آشکارا در می‌یابد که اندیشگری عارفانه
 وی تا چه پایه آسمانی‌تر و اثیری‌تر است و نغمه‌هایش چه نیکوتر و شورانگیزتر به
 دل می‌نشیند و آدمی را با پروازی گرم سیر و سبک ، به عالم لطایف آسمانی می‌برد ،
 اگر تعصبی در این داوری ، احساس نگارنده‌ها به بیراهه نرانده باشد ، تصور می‌رود
که شیخ با قدرت شگرف روحی و کشش اندیشه عرفانی خویش ، کار عرفان را در شعر
به ویژه غزل فارسی ، سه یا چهار قرن به پیش کشیده و شکفتگی آنرا به گونه جالب

و جاذبی زودرس ساخته است تا شعرا و عرفای ربانی چون (جلال‌الدین مولانا) به نغمه‌های دل‌انگیزوی توجیهی شایسته‌کنند و مقام عرفان را در شعر فارسی به اوج کشند.

با آنکه هدف (عطار) در غزلیات قلندرانه و عارفانه همه‌جا معشوق ازلی و سوزو ساز در راه‌وصال اوست ، باز اندیشه وی در غزلیات عرفانی به گونه دیگری تجلی می‌کند ، در غزلیات قلندرانه بیان حال است و در غزلیات عرفانی سخن از مقام ، این‌جا (عطار) از صفات معشوق ازلی و وصف عاشق و سوختگی و فنا و محو در او سخن می‌گوید و سیر و سلوک عاشق را برای یکی شدن با عشق و معشوق یگانه‌بی که همه جهان و مظاهر آن پرتوی از جمال اوست بیان می‌کند و با تکیه بیشتر به‌رهایی از نفس و سرگذاشتن به خواست معشوق و خالی شدن از تعلقات دنیوی و بی‌خوبی و فقر و رضا و توکل و این گونه مقامات ، حال و شوری به نغمه‌های جاودانی خویش می‌بخشد .

با دقت بیشتر در این گونه غزلیات (عطار) ، آنها را نیز به دو دسته می‌توان

تقسیم کرد :

۱- غزلیاتی که در آنها سخن از بیان صفات عاشق و سرگشته محبت حق و همچنین کیفیت عشق عرفانی و احوالی که بر رهرو وادی چنین عشقی مترتب است می‌رود و شرایطی که برای سالک راه حقیقت و عشق الهی لازم است نموده می‌شود و غزلهای زیر نمونه‌بی از آن را به دست می‌دهد :

عاشقانی کز نسیم دوست جان می‌پرورند	جمله وقت سوختن چون عود خام مچم‌ند
فارغند از عالم و از کار عالم روز و شب	واله راهی شگرف و غرق بحری منکرند
هر که در عالم دویی می‌بیند آن از احولیست	زانکه ایشان درد و عالم جزیکی راننگرند
گرفتشان برگشاید پرده صورت زروی	از شری تا عرش اندر زیر گامی بسپرند
آنچه می‌جویند بیرون از دو عالم سالکان	خویش رایابند چون این پرده از هم بردرند

هر دو عالم تخت خود بینند از روی صفت
از ره صورت ز عالم ذره بی باشند و بس
فوق ایشان است در صورت دو عالم در نظر
عالم صغری به صورت ، عالم کبری به اصل
جمله غواصند در دریای وحدت لاجرم
لاجرم در یک نفس از هر دو عالم بگذرند
لیکن از راه صفت عالم به چیزی نشمرند
لیکن ایشان در صفت از هر دو عالم برترند
اصغرند از صورت و از راه معنی اکبرند
گر چه بسیارند ، لیکن در صفت یک گوهرند

روز و شب (عطارد) را از بهر شرح راه عشق

هم به همت دل دهند و هم به دل جان پرورند

* * *

عاشقان چون به هوش باز آیند	پیش معشوق در نماز آیند
پیش شمع رخسار چو پروانه	سر ببازند و سرفراز آیند
در هوا بی که ذره خورشید است	پر برآرند و شاهباز آیند
بر بساطی که عشق حاکم اوست	جان ببازند و پاکباز آیند
گاه چون صبح بر جهان خندند	گاه چون شمع در گداز آیند
گاه از شوق پرده در گردند	گاه از عشق پرده ساز آیند
این همه پرده ها برآریند	بوکه در پرده اهل راز آیند
چون نکو بنگری به کار همه	عاقبت باز در نیاز آیند
این همه کارها به جای آرند	بوکه در خورد دلنواز آیند
ماه رویا همه اسیر تواند	چند در شیب و در فراز آیند
تا به کی بی تو خون دل ریزند	تا به کی بی تو زیر کاز ^۱ آیند
وقت نامد که عاشقان پیشت	از سر صد هزار ناز آیند؟

۱- کاز=کاج ، درخت صنوبر کوچک .

برده برگیر تا جهانی جان پای گویان به پرده باز آیند
عاشقانی که همچو (عطار) ند
در ره عشق بی مجاز آیند

* * *

هر که دایم نیست نایروای عشق	او چه داند قیمت سودای عشق
عشق را جانی بیاید بی قرار	در میان فتنه سرغوغای عشق
جمله چون امروز در خود مانده اند	کس چه داند قیمت فردای عشق
دیده بی کوتا ببیند صد هزار؟	والهو سرگشته در صحرای عشق
بس سرگردنکشان کاند در جهان	پست شد چون خاک زیر پای عشق
در جهان شوریدگان هستند و نیست	هر که او شوریده شد شید ای عشق
چون که نیست از عشق جانت را خبر	کی بود هرگز ترا پروای عشق
عاشقان دانند قدر عشق دوست	توجه دانی چون نه ای دانای عشق
چشم دل آخر زمانی باز کن	تا عجایب بینی از دریای عشق
در نشیب نیستی آرام گیر	تا بر آرندت به سربالای عشق

خیزای (عطار) و جان ایثار کن

زانکه در عالم تویی مولای عشق

۲- غزلیاتی که در آن وصف معشوق ازلی و صفت و حال عاشق و سوزوگداز

عاشقانه مطرح است مانند غزلیات زیر:

دل نظر بر روی آن شمع جهان می افکند	تن به جای خرقه چون پروانه جان می افکند
گر بود غوغای عشقش بر کنار عالمی	دل ز شوقش خویشتن را در میان می افکند
زلف او صد توبه را در یک نفس می بشکند	چشم او صد صید را در یک زمان می افکند
طرهء مشکینش تابی در فلک می آورد،	پستهء شیرینش شوری در جهان می افکند

سبزپوشان فلک ماه زمینش خوانده اند
تا ابدکامش ز شیرینی نگردد تلخ و تیز
ترکم آن دارد سر آن چون ندارم چون کنم
همچو دی حلقه به گوش او شدم با اینهمه
گاهگاهی گویدم هستم یقین من زان تو

زانکه رویش غلغلی در آسمان می افکند
زانکه نام آن شکرلب بر زبان می افکند
هندوی خود را چنین دریا از آن می افکند
بر تنم چون چنگ هررگ در فغان می افکند
لاجرم (عطار) را اندر گمان می افکند

* * *

ای غمت روز و شب به تنهایی
عاشقان را ز بیخ و بن بر کند
عشق بانام و ننگ ناید راست
عشق را سر برهنه باید کرد
بس که خفتند عاشقان در خون
تا ز ما ذره بی همی مانده
در حجابیم ما ز هستی خویش
هستی ما به پیش هستی تو
هستی ما و هستی تو دو نیست
نیست (عطار) را درین نکو پوی

مونس عاشقان سودایی
آتش عشقت از توانایی
ندهد عشق دست رعنائی
بر سر چار سوی رسوایی
تا تواز رخ نقاب بگشایی
تو ز غیرت جمال ننمایی
مانهانیم و تو هویدایی
ذره بی هستی است هر جایی
راست ناید دویی و یکتایی
هیچ راهی به جز شکیبایی

* * *

نظری به کار من کن ، که ز دست رفت کارم
منم و هزار حسرت ، که در آرزوی رویت
اگرم به دست گیری بپذیری اینت منت
چه کمی در آید آخر به شرابخانهء تو
چونیم سزای شادی ، ز خودم مدار بی غم

به کسم مکن حواله ، که به جز تو کس ندارم
همه عمر من برفت ونه برفت هیچ کارم
واگر نه رستخیزی ز همه جهان برآرم
اگر از شراب وصلب ببری ز سر خارم
که درین چنین مقامی غم تست غمگسارم

زغم تو همچو شمعم ، که چو شمع درغم تو چونفس ز نم بسوزم ، چو بخندم اشکبارم
چو زکار شد ز بانم ، بروم به پیش خلقی غم توبه خون دیده ، همه بر رخم نگارم
زتوام من آنچه هستم ، که تو گرنه ای نیم من که تویی که آفتابی و منم که ذره وارم
اگر از تو جان (عطار) اثر کمال یابد منم آنکه از دو عالم به کمال اختیارم
این شمار غزلیات (عطار) جلوه گاه بدیع و پرده دار عظمت اندیشهء این شاعر
جاودانی و افکار انسانی اوست ، اگر غزلیات قلندرانه (عطار) همه جارنگی
از هیجانهای درون و شوریدگی و سرمستی و بی خویشی دارد ، غزلیات عرفانی وی
نمایشگر جبروت و سطوت ذات الهی و حشمت بی کران اوست ، در این غزلیات راه
حق با بیانی ساده و روشن نموده می شود و اخلاق عرفانی که می تواند بهترین آرایشگر
آدمی باشد با شکوه مندی تمام در تن پوش کلمات شیرین و دل انگیز و موزون تجلی
می کند .

در غزلیات عرفانی (عطار) به مناسبت نمایش راه وصول به حق ، از هردری
سخن و ارستگی و تهذیب نفس در میان است زیرا وی کوشیده است در این مقام آنان
را که از راه حال به دیدار جمال حق توفیق نیافته ، و سالکانه شیوهء قال و روش
ریاضت و مقام را برگزیده اند به منزلگاههای شورانگیز این طریق آشنا سازد و به
همین سبب در جولانگاه گستردهء غزلیات عرفانی خویش چون سواری آزموده و چیره دست
به هر سوی تاخته و مانند شیوه بی که در مثنوی های عرفانی خود در پیش دارد ، بیش
از هر چیز مسألهء عشق الهی و عرفانی و سخن محو و فنا و بقا و نفی و اثبات و
توحید و رضا و فقر و توکل را در میان می گذارد .

این بود یک دیدار کلی از تجلی اندیشه های آسمانی (شیخ نیشابور) در غزل
عرفانی فارسی که با شایستگی و دامنهء پژوهش بیشتری که داشت در این گفتار به
نکات چشم گیر آن اشاره رفت ، روی هم از آنچه پیرامون غزلیات (عطار) گفته شد

می توان چنین نتیجه گرفت :

۱- بدون دودلی (عطار) از شاعران گرانقدری است که کار سیر غزل عرفانی و کمال آن را چندین قرن به پیش کشید و اگر چه در سروده‌های خود از متون عرفانی نثر و نظم پیشینیان خویش به‌ویژه (سنایی) سود جست ، ولی پرواز اندیشه و جهان بینی ویژه و طبع چیره‌وسخن آفرین وی مفاهیم عرفانی را با دل‌انگیزی و چیره‌دستی شگفت‌آفرینی چنان در تن پوش غزل آراست که برتری وی را بر پیشینیانش نمی توان انکار کرد .

۲- سخن (عطار) برخلاف آنچه در مورد غزلیات عرفانی انتظار می رود ساده و زود فهم ، و برای آشنایان به مکتب عرفان ، وحتى آنانکه از این مایه توشه‌ناچیزی دارند ، قابل فهم و تشخیص و لذت بخش است زیرا همانطور که گفته شد سخن (سنایی) تحت تأثیر دانشهای گوناگون وی ، و پیوستگی او با اشعار و زمان زندگی نه یکدست بود و نه بدون تعقید و پیچیدگی ، حال آنکه نه تنها غزلیات (عطار) یکدست و شیوار و از امتیاز وحدت موضوع و اندیشه برخوردار است ، بلکه گذشته از برخی موارد که اشاره به اخبار و احادیث و قصص در غزلیات وی دیده می شود^۱ ، با احاطه کاملی که وی به دانشهای زمان خود داشت ، شاید به همان دلیل وحدت اندیشه و تازگی طبع از تفاضل به علوم خویش در سروده‌هایش پرهیز جسته و این خود داری ، سادگی و لطافت دلپذیری به سروده‌های وی داده است .

۳- بیشتر قریب به اتفاق غزلیات (عطار) - چنانکه در شعر آن روزگار متداول

۱- استاد (فروزانفر) در (شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار) ص ۵۱ نوشته‌اند :
"در آثار هیچ یک از شعرای فارسی این مایه از قصص نتوان یافت" و مجموع حکایات در آثار منظوم و منثور وی را بر ۱۸۸۵ بالغ دانسته‌اند .

بود و در بخش بعد پیرامون آن سخن خواهیم گفت - دارای تخلص نام (عطار) و برخی از آنها با نام (فرید) پرداخته شده است .

۴- بدون تردید درخشیدن نبوغ اندیشگر سخن آفرینی چون (عطار) توانسته است در شاعران عرفانی پس از وی و حتی شاعران دیگری که کار آنان در زمینه عرفان نبوده است تأثیر فراوانی به جای گذارد، تا جایی که این تأثیر به گونه مشهوری در غزلیات (مولانا جلال الدین محمد) نا بغه بی مانند شعر فارسی دیده می شود، چنانکه استاد (فروزانفر) در تحقیق عالمانه خویش اشارات بسیاری در این زمینه ارائه داده اند^۱ از جمله در کتاب (فیه مافیه) نگارش حضرت مولانا در سر حدیث . (یا لَئِیتَ رَبِّ مُحَمَّدٍ لَمْ یَخْلُقْ مُحَمَّدًا) ، مطلبی هست که کاملاً و حرف به حرف مقتبس از (مصیبت نامه عطار، ص ۳۱۸-۳۲۰) است و ابیات زیر از غزل (مولانا) ^۲:

بانگ شعیب و ناله اش، آن اشک همچون زاله اش

چون شد زحد، از آسمان آمد سحرگاش ندا

گرم جرمی بخشید مت، وز جرم آمرزید مت

فردوس خواهی دادمت، خامش رها کن این دعا

گفتانه این خواهم نه آن، دیدار حق خواهم عیان

گر هفت بحر آتش شود، من در روم بهر لقا

گر رانده آن منظرم، بسته است از او چشم ترم

من در حجیم او لیترم، جنت نشاید مر مرا

۱- (شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار) ، ص ۷۱ به بعد .

۲- از: (کلیات شمس) چاپ دانشگاه، بیت ۳۸ به بعد .

جنت‌مرابی روی او، هم دوزخست و هم عدو

من سوختم زین رنگ و بو، کوفر انوار بقا؟

گفتند بازی کم‌گری، تا کم نگردد مبصری

که چشم نابینا شود، چون بگذرد از حد بکا

گفت اردو چشم عاقبت، خواهند دیدن آن صفت

هر جزو من چشمی شود، کی غم خورم من از عمی

ور عاقبت این چشم من، محروم خواهد ماندن

تا کور گردد آن بصر، کونیست لایق دوست را

که ماء خذ آن داستانی از (الهی نامه عطار ص ۳۲۶) است .

و ماء خذ یکی از داستانهای (اسرار نامه شیخ ص ۶۴) که در دو بیت غزل زیر

از (مولانا) متجلی است :

روزی یکی همراه شد با بایزید اندر ره‌ی پس بایزیدش گفت چه ، پیشه‌گزیدی ای دغا

گفنا که من خربنده‌ام ، پس بایزیدش گفت رو یارب خرش را مرگ ده ، تا او شود بنده خدا

و از این نمونه‌ها که تا اندیشه (عطار) در مشنویهایش، بر غزلهای

(مولانا) است ارزشمند تر و چشم‌گیر تر نمونه‌های ارزنده و آشکارتری از برخی غزلیات

اوست که به همان صورت در غزلیات (مولوی) نمودار می‌شود و گواه استوارتری بر

توجه (مولانا) به آثار و افکار (عطار) را به دست می‌دهد چنانکه بیت :

عاشقی نه بیوفایی کار ماست کار کار ماست چون او یار ماست^۱

۱- (ص ۸۱) از (دیوان عطار) به تصحیح مرحوم (سعید نفیسی) . این بیت در

دیوان چاپ ۱۳۴۱ به کوشش آقای دکتر (تقی تفضلی) چنین آمده است :

بغیه پاورقی در صفحه بعد

از (عطار) را در (دیوان شمس، بیت شماره ۴۵۱۸) بدین گونه آورده است :

"عاشقی و بیوفایی کار ماست کار کار ماست چون او یار ماست"

و همچنان مصرع دوم بیت را در (بیت شماره ۴۴۵۹ دیوان شمس) به این صورت تکرار فرموده است :

دلبری و بیدلی اسرار ماست کار کار ماست چون او یار ماست
و در جای دیگر چهار بیت از غزل شیخ را به مطلع :

کم شدن در کم شدن^۱ دین منست نیستی در هستی آیین منست
رادر (کلیات شمس بیت ۴۵۳۶ به بعد) بی کم و کاست آورده و با افزودن یک بیت در مقطع به صورت غزل مستقلی عرضه نموده است .

از سوی دیگر چنانکه گفته شد تاء شیر (عطار) نه تنها بر شاعران عرفانی، بلکه بر دیگر شاعران پس از او نیز غیر قابل تردید است و این تاء شیر را به عقیده نگارنده بیشتر در آثار (سعدی) می توان دید . چنانکه مثلاً در این غزل (عطار) :

کجایی ای دل و جانم مگر که در دل و جانی که کس نمی دهد از تو به هیچ جای نشانی
به هیچ جای نشانی نداد هیچ کس از تو نشانی از تو کسی چون دهد که بر ترازانی
عجب بمانده ام از ذات و از صفات تو دایم کز آفتاب هویدا تری اگر چه نهانی
چه گوهری تو که در عرصه^۲ دو کون نگنجی همه جهان ز تو برگشت و تو برون ز جهانی

بقیه^۳ پاورقی صفحه قبل :

عاشقی و بی نوایی کار ماست کار کار ماست چون او یار ماست
ولی با این صورت نیز ارتباط معنوی و توجه (مولانا) به غزل شیخ هویداست .

۱- در برخی نسخ (کم زدن) .

منم که هستی من بندره شدست در این ره
 تویی که از تویی خود مرا زمن برهانی
 من از خودی خود افتاده ام به چاه طبیعت
 مرا ز چاه به ماه ابر آوری بتوانی
 در آرزوی تو عمری بسر دویدم و اکنون
 چو در سر آمدم آخر مرا به سر چه دوانی
 چه باشد ارزس لطف جان تشنه لبان را
 از آن شراب دل آشوب قطره بی بچکانی
 امید ما همه آن است در ره تو که بکدم
 زبوی خویش نسیمی به جان ما برسانی
 ز اشتیاق تو (عطار) از دو کون فنا شد
 از آن او بود این و از آن خویش بدانی
 آدمی به روشنی روش و شیوه^۶ تعبیر و زبان (سعدی) را احساس می کند چنانکه
 در غزلیات (انوری) نیز این کیفیت آشکارا هویداست و به این ترتیب شاید بتوان
 ادعا کرد که پایه های غزل باز شناخته^۶ فارسی که اوج آن در زبان (سعدی) جلوه گر
 شد در همین قرون و وسیله شاعرانسی چون (عطار) و (انوری) به ویژه از نظر شیوه^۶
 تعبیر گذاشته شد.

از نظر مضمون نیز شواهد بسیاری در اشعار (سعدی) می توان یافت که نمودار
 توجه وی به سروده های عرفانی (عطار) می تواند باشد که برای نمونه در زیر به چند
 مورد آنها اشاره می شود:

از "عطار":

تو بامن در درون جان نشسته
 من از هر دو جهان بیرون تو جویم
 (بیت شماره ۷۲۳۰ از غزل شماره ۶۴۱)
 من چرا گرد جهان گردم، چو دوست
 در میان جان شیرین منست
 (بیت شماره ۱۰۴۰ از غزل شماره ۹۴)
 آشکارایی و پنهانی نگر
 دوست ناما، ما فتاده در طلب
 رین عجب ترکار بود در جهان
 بر لب دریا بمانده خشک لب
 (بیت های شماره ۱۰۵ و ۱۰۶ از غزل شماره ۱۲)

از "سعدی":

دوست نزدیک ترا من به من است
وین عجب ترکه من از وی دورم
چه کنم با که توان گفت که دوست
در کنا رمن و من مهجورم
(کلیات سعدی، چاپ علمی، ص ۱۱۴)

از "عطار":

بر کنار گنج ماندی خاک بیز
در میان بحر ماندی خشک لب
وی عجب تا غرق این دریا شدم
(بیت شماره ۱۲۱ از غزل شماره ۱۳)
غرق دریا تشنه می میرم مدام
بانگ می دادم که استفا خوشست
بیتهای شماره ۸۴۷ و ۸۴۸ از غزل شماره ۷۶۶
آین چه سودایی است؟ این سودا خوشست

از "سعدی":

روان تشنه بر آساید از وجود فرات
مرا فرات ز سر برگدشت و تشنه ترم
(کلیات سعدی، چاپ علمی، ص ۶۲۳)

از "عطار":

بی تو از صد شادیم یک غم بهست
با تو یک زخم ز صد مرهم بهست
دوست تر دارم من آشفته دل
(بیت شماره ۱۱۴۵ از غزل شماره ۱۰۴)
چو دردم هست منوازم به درمان
ذره بی دردت زهر در مان که هست
(بیت شماره ۱۱۲۵ از غزل شماره ۱۰۱)
به ارادت بخورم زهر که شاهد ساقی است
که با درد تو درمان در ننگجد
(بیت شماره ۱۸۹۷ از غزل شماره ۱۷۱)

از "سعدی":

به حلاوت بخورم زهر که شاهد ساقی است
به ارادت ببرم درد که درمانم از اوست

زخم خونینم اگر به نشود به باشد
خنک آن زخم که هر لحظه مرا مرهم از اوست^۱
(کلیات سعدی، چاپ علمی، ص ۵۴۹)

از "عطار":

ای به وصف کم شده هر جان که هست
جان تنها نه، خرد چندان که هست
(بیت شماره ۱۱۰۷ از غزل شماره ۱۰۱)

چون در رهت یقین و گمانی همی رود
ای بر تراز یقین و گمان، از که جویمت؟
(بیت شماره ۱۶۳۹ از غزل شماره ۱۴۷)

از "سعدی":

ای بر تراز خیال و قیاس و گمان و وهم
وز هر چه گفته اند و شنیدیم و خوانده ایم
مجلس تمام گشت و به آخر رسید عمر
ما همچنان در اول وصف تو مانده ایم
(کلیات سعدی، چاپ علمی، دیباچه، ص ۷۳)

و شواهد زیاد دیگری از این گونه که گاه از بسیاری نزدیکی و تشابه مضمون، ظن توارد را نیز ناتوان می کند.

پس از (عطار) در میان سخن پردازان دیگری که با مرکب را هوار شعر و اندیشه درپهنه بی پایان عرفان تاحته اند به نام دو شاعر عرفانی دیگر یعنی (جلال الدین محمد مولوی) نابعه تفکر و "فخرالدین ابراهیم عراقی"^۲ شاعر عاشق و قلندر باز

۱- این مضمون در یکی از ابیات قصاید (سنایی) نیز دیده می شود:

ای کرده دو باخشی، لطف تو بهر دردی
من درد تو می خواهم، دور از همه درمانها
ر.ک: (دیوان سنایی) قصیده ۶ شماره ۱، ص ۱۸، بیت ۷.

بقیه باورفی در صفحه ۶ بعد

می‌خوریم که هر دو معاصر یکدیگر بوده‌اند .

شاید بتوان ادعا کرد که برجای ماندن نام (عراقی) و شهرت او میان شعر دوستان
وصاحب‌دلان، در واقع به خاطر شورانگیزی اشعار قلندرانه^۶ اوست، نه شیوه^۷ تعبیر
بسیار برجسته یا نمودن اندیشه‌ی بی سابقه که کار غزل فارسی را دگرگون کرده باشد .

تردید نیست که (عراقی) نیز غزل‌های شیوایی در نمایش عشق عرفانی، و
شوریدگی و شیفتگی بی‌خودانه نسبت به معشوق ازلی و گاه به معشوق مجازی به مصداق
(الْمَجَازُ قَنْطَرَةُ الْحَقِيقَةِ) سروده است ولی راه او و اندیشه^۸ او در این کار همانست که
سترک‌تر و پر مایه‌تر از آن در اشعار (عطّار) دیده می‌شود، با این تفاوت که شاید
بیش از نود درصد غزلیات (عراقی) را اشعار قلندرانه^۹ بی تشکیل می‌دهد که به مناسبت
قلندر بودن وی با شوریدگی و نمایش ویژگی بیشتری از شعر قلندرانه، و به‌گونه‌ی
یک‌دست تر سروده شده است ولی آنچه مسلم است در بررسی مراحل تحول غزل عرفانی
نمی‌توان (عراقی) را به عنوان یک نقطه^{۱۰} عطف باز نمود و نکات و دقایق جالب توجهی
که مسیر شعر عرفانی را دگرگون کرده باشد در شعر وی یافت، در حالی که در دوران
حیات وی، کاروان شعر عرفانی فارسی به جلیل‌ترین منزلگاه خویش در گذرگاه اندیشه
رسیده و کاروانسالاری با بینشی جهانگیر به نام (جلال‌الدین مولانا) یافته بود .

پ- "مولوی"^{۱۱}

اگر چه اعتراف به زبونی و ناتوانی در باره^{۱۲} بیان ارزش و عظمت و شکوه مندی

بقیه^{۱۳} پاورقی صفحه^{۱۴} قبل :

۲- (شیخ فخرالدین بن ابراهیم بن بزرگمهر بن عبدالغفار جوالقی ۶۱۰-۶۸۸ ه.ق.) متخلص به (عراقی). ر.ک: مقدمه^{۱۵} دیوان (عراقی)، ص ۵.
بقیه^{۱۶} پاورقی در صفحه^{۱۷} بعد

(جلال‌الدین مولانا) در ادب فارسی و جهان و تجلیل و نمایش دقایق اندیشه‌های آسمانی وی نه در کمال این گفتار اثر دارد و نه عذر تقصیر به شمار است، ولی شاید بتواند نمودار ناچیزی از جلال و حشمت و مقام و گسترش اندیشه جهانگیر این بزرگترین سخنور تاریخ به شمار رود، چه نه تنها نگارنده با توشه اندک دانش ادبی خویش در برابر ارزیابی و نمایش جلوه‌های هنر و اندیشه (مولانا) دست‌از‌پای نشناخته و حتی گوشه‌ی از منظر جهان بینی وی را در توان‌بیش معنوی خویش نیافته، بلکه رهروان گرم سیروادی معنی که با دست‌افزارهای دانشی گسترده به این میدان بی‌کرانه تاخته‌اند و عقابان تیز پر و آسمان سیر جهان شعر و عرفان، که سالیان بسیار عمر خود را به گلگشت در جهان ویژه اندیشه این بزرگ مرد احترام انگیز سرگرم بوده‌اند نیز سرانجام در برابر عظمت و گسترش بینش و اندیشگری وی ناتوان مانده و یا جز گوشه‌هایی از جهان بزرگ درون او را باز ندیده‌اند، زیرا به گواه راستین (جلال‌الدین مولانا) را یکی از نوابغ بزرگ تفکر و اندیشه عالم بشریت می‌توان شمرد که با تجلیات روحی و تابندگی چشم‌گیر افکار و عقاید خویش در مثنوی جهان گیر و غزلیات (دیوان کبیر) نه تنها جهان گذشته و معاصر، بلکه آینده‌ناشناخته را تسخیر کرده است و شاید بی‌هیچ دودلی بتوان گفت نه تنها در هفت قرن اخیر و پیش از آن مانند او نیامده، دنیای ماشینی آینده که روز بروز از شاهراه معنویت و معرفت ناخودآگاهانه و به جبر مقتضیات زمان به دور می‌افتد، در آرزوی باروری زمان از چنین فرزندی، باید تشنه‌کام و خشک‌لب در دریای هستی باز نشیند.

بقیه پاورقی صفحه قبل:

- ۱- (جلال‌الدین محمد بن بهاء‌الدین محمد مولوی بلخی، د.ک: ۶۲۲ ه.ق. ۰).
مشهور به (مولانا، ملای رومی، جلال‌الدین محمد، مولوی) ر.ک: (گنج سخن)، ج ۲.

برای نمودن بزرگی و شکوهمندی اندیشه^۱ (مولوی) که در گسترش بی‌کرانه و والای شعر و ادب و بینش ایران بارگاهی ویژه و غیر قابل ارزیابی با دیگران دارد باید سخن کوتاه کرد و به مفهوم تعبیر استاد (فروزانفر) در مقدمه^۲ (شرح مثنوی شریف) تمسک جست چه نمودن گوشه‌های جهان درون (مولانا) که بر همه^۳ علوم و معارف روزگار خویش احاطه داشت و به نیروی فکرت دوربین و پرده شکاف از آن همه گذر کرده و تا مقداری - نه اندک - به سوی زمان حاضر پیش آمده و در بعضی مسایل آن سو هم رفته است کاری سترک و در دفترهایی چنین حقیر ناشدنی است و از سویی دیگر، کثرت مضمون، سرعت انتقال حسن تعبیر و مهارت وی در پیوستن معانی گوناگون به یکدیگر سبب قوی و نیرومندی است که اعجاب و حیرت خواننده را چنان بر می‌انگیزد که دست از داوری برداشته و بی‌اختیار در پی‌گوینده حیرت‌انگیز مثنوی می‌رود. "۱ با این حال چون کار این دفتر بررسی راه غزل و دگرگونیهای آن در ادب پارسی است در سخنی کوتاه و شکسته - و نه در خور مولانا - به پژوهشی در غزلیات او مبادرت می‌شود.

اگر چه هیچ اندیشمند و سخنوری از تاء شیر محیط و آثار پیشینیان خویش نمی‌تواند دور بماند و آثار (جلال‌الدین محمد) نیز نمایش‌گاهی از اندیشه‌های "برهان‌الدین محقق ترمذی"^۲ نخستین پیرو و دیگر عارفان را به دست می‌دهد و شیوه^۳ بحث و افکار و اطلاعات (حجة الاسلام محمد غزالی) در (احیاء العلوم) اثری عمیق در فکر (مولانا) به‌جای گذاشته^۳ و همچنین (حدیقة الحقیقه سنایی)

۱- ر. ک: مقدمه^۴ (شرح مثنوی شریف) ج ۱، ص ۳ و چهار.

۲- (د. ک: ۶۳۸ ه. ق. ۰)، ر. ک: (تاریخ ادبیات در ایران) ج ۳، ص ۱۶۵.

۳- ر. ک: همان‌ماخذ، ص پنج.

و (تذکره الاولیاء) و (منطق الطیر) عطار نیز مورد توجه (مولوی) بوده است، ولی بازتاب ناعشیر اندیشه‌های این بزرگان از وجود (مولوی)، نمایشگر جهان‌بینی و نهان‌بینی تازه‌بی است که بی هیچ‌گونه تردید نبوغ و شخصیت یگانه (مولانا) پردازنده و زیور بخش آن است، به گونه‌بی که او را نه تنها با هیچ یک از شاعران پیشین نمی‌توان سنجید، بلکه ارزیابی وی با شاعران پس از او نیز نموداری دانشی یا دست کم بی ذوقی است، از این روست که برای سیر در گلزار ویژه طبع (جلال الدین محمد) راه دیگری، و برای شنا در دریای بی کران فکرت او شیوه و دانشی دیگر بایسته است زیرا او نه در بند ظاهر سخن و صنعت کلام و جهان بیرون شعر است و نه مرغ اندیشه‌اش در رشته‌های مرز آفرین بیکران خیال از پرواز می‌ماند.

دور از این ویژگیها، غزل (مولوی) بیشتر از آن روی چشم‌گیر و خاطر نواز است که پس از چند قرن که پیوستگی اصیل شعر و موسیقی در غزل از خاطرها دور مانده بود پیوندد راستین آنها را با یکدیگر، به شیوه روشن و آهنگینی که ویژه زبان خود اوست آشکارا جلوه گرمی کند، چه آشنایی (مولوی) و پیوستگی روح او با موسیقی که در نخستین بیت و سرآغاز مثنوی با شعر:

بشنو این نی چون شکایت می‌کند از جدایی‌ها حکایت می‌کند

مشهود است، چنین نمودی را در غزل او پرهیز ناپذیر می‌سازد.

"شارحان مثنوی در تفسیر این بیت معانی مختلف ذکر کرده‌اند ولی بدون شک مقصود (مولانا) ازنی، همین سازد لِنَواز بادی است که او را به نفس و دم می‌نوازند به دلیل آنکه (مولانا) خود موسیقی می‌دانسته و با این ساز انس و علاقه وافر و تمام داشته و آن را در غزلیات، وصفی جامع کرده است از قبیل:

دلم را ناله سرنای باید که از سرنای بوی یار آید

(دیوان کبیر، بیت ۶۶۹ به بعد)

ای در آورده جهانی رازهای بانگ نای و بانگ نای و بانگ نای

(دیوان کبیر، بیت ۳۰۸۳۶ به بعد)

ای نای خوش نوای که دلدار و دلخوشی دم می دهی تو گرم و دم سرد می کشی

(دیوان کبیر، بیت ۳۱۸۲۵ به بعد)

و بسیاری شواهد دیگر از این گونه که می تواند دلیل آشکار این مدعا باشد.^۱ و به این ترتیب و با توجه به اینکه اصولاً شعر عرفانی به مناسبت شایستگی خوانده شدن در مجالس سماع صوفیان باید رابطه آشکارتری با موسیقی داشته باشد غزل (مولوی) شور و حال و کیفیت ویژه‌ی نیز دور از محتوای آن می یابد که در اشعار دیگر شاعران مشهود نیست، بنابراین برای بررسی غزلیات (مولوی) که دارای شیوه تعبیر و شکل و اندیشه یگانه‌ی است. هر قدر هم مختصر باشد. باید جداگانه داوری کرد.

غزلیات "مولانا" از نظر شکل

بررسی آثار (مولانا) همه‌جا نشان می دهد که توجه به ارزش و اندیشه و آن مایه از تفکر که باید رهنمون اخلاق و روش انسانی و هسته مرکزی و ارزشمند شعر باشد تا چه اندازه وی را از تقید به لفظ‌ها ساخته است تا جایی که گویی خود نیز به این موضوع توجه داشته و در اشعاری از شمار:

قافیه اندیشم و دلدار من گویدم مندیش جز دیدار من

و یا:

قافیه و تفعله را گو همه سیلاب‌بهر پوست بود، پوست بود، درخور مغز شعرا نیز به این معنی اشاره کرده است.

۱- ر. ک: (شرح مثنوی شریف)، دفتر نخست، ص ۲۱۰.

این کیفیت در کار سخن پردازی (مولوی) چنان آشکار است که با یک نگاه سطحی به گونه و شکل و ترکیب و همبستگی و اژه های اشعار او روشن می شود که تا چه اندازه از به کار بردن صنایع لفظی و بدیعی و همچنین کار بردواژه های شکوهمند- و به اصطلاح منتقدین در خور شعر- به ویژه در غزل، فارغ بوده است تا جایی که بی تردید او را از این نظر نمی توان در حد (سعدی) و (حافظ) و با سخن پردازان شیرین نغمه‌یی که در این راه نامی از خود به یادگار گذارده‌اند دانست و به راستی رسیدن به این حد برای اندیشمندی چون او لزومی هم نداشت ولی با این همه به نظر نگارنده (مولوی) تنها شاعری است که نه فقط از راه معنی و اندیشه، موقعی ممتاز و ویژه خود دارد، بلکه از نظر به کار گرفتن شیوه تعبیر خاص، به غزلیات خود شکل و گونه‌یی در خور تحسین و بررسی بخشیده است که در هر گوشه‌یی از آن تازگی و نوسخی چشم‌گیری نمایان است و در این مقال کوتاه به اختصار به زوایایی از آن اشاره می کنیم :

(۱) وزن:

همانطور که در پیش گفته شد، آشنایی (مولانا) به موسیقی از سویی و کیفیت خاص غزلیات عرفانی که در مجالس رقص و پایکوبی و سماع خوانده می شد از سویی دیگر، به غزل (مولوی) ویژگی ممتازی بخشیده و یک نوع تنوع چشم‌گیر در اوزان غزل وی پدید آورده است که احساس آن در مسیر مطالعه و گونه‌گونی آن، تنها با آمارگیری دقیق میسر است ولی آنچه مسلم است مساله تنوع وزن در غزل (مولانا) آن چنان بدیع و گسترده است که در کار هیچ شاعر دیگر چنین کیفیتی به چشم نمی خورد.

در میان این اوزان آنچه بیشتر جالب توجه و بی تردید وجود آن با آشنایی (مولوی) به موسیقی مرتبط است. استفاده از اوزان ضربی و آهنکین شش‌تایی

(مسدس کامل) وهشت تایی (مثنی کامل) است، چنانکه هر اندازه در دیوان (حافظ) وزن (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلان یا فاعلن = دیشب به سیل اشک ره خواب می زدم) که از متفرعات بحر مضارع و وزنی آرام و نواز شکر است بیشتر دیده می شود در دیوان کبیر (مولانا)، اوزان بسیار ضربی و هیجان انگیز شش تایی وهشت تایی کامل موجود است، چنانکه تنها در صد غزل نخستین دیوان کبیر؛

۳۵ غزل به وزن: مستفععلن مستفععلن مستفععلن مستفععلن = بحر (رجز مثنی سالم).

۱۰ غزل به وزن: مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن = بحر (سریع مثنی

سالم).

۹ غزل به وزن: مفتعلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن = بحر (رجز مثنی

مطوی مخبون).

۱۸ غزل به وزن: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن = بحر (هزج مثنی سالم).

۱۸ غزل به وزن: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن = بحر (هزج مثنی

اخرب).

۵ غزل به وزن: مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفاعیل = بحر (هزج مثنی

مکفوف مقصور).

و ۵ غزل به اوزان مختلف دیگر وجود دارد.

در حالی که اگر از محور مورد استعمال در دیوان (حافظ) آمار تهیه

شود، استفاده از این اوزان به جز وزن (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)

به نصف و شاید به یک چهارم آنهم نمی رسد، چنانکه در (دیوان عطار) که

بحور آن وسیله نگارنده تعیین و آمارگیری شده است، در ۸۷۳ غزل (عطار) به

نسبت نود و پنج غزل نخستین (دیوان کبیر) تعداد این بحور بسیار ناچیز است

و نگاهی به جدول زیر می تواند نمودار روشنی از این بررسی باشد:

اوزان مورد استفاده ^۱ (عطار) در ۸۲۳ غزل	اوزان مورد استفاده ^۲ (مولانا) در ۹۵ غزل	وزن
۱۱ غزل	۳۵ غزل	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
" ۰	" ۱۰	مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن
" ۱۵	" ۹	مفتعلن مفاعلهن مفتعلن مفاعلهن
" ۱۴	" ۱۸	مفاعلهن مفاعلهن مفاعلهن مفاعلهن
" ۳۲	" ۱۸	مفعول مفاعلهن مفعول مفاعلهن
" ۰	" ۵	مفاعلهن مفاعلهن مفاعلهن مفاعلهن

به این ترتیب مشاهده می شود که برخی از بحور مورد استفاده^۱ (مولانا) اصولاً در تمام غزلیات (عطار) استعمال نشده است و کشش (مولوی) - به مناسباتی که گفته شد - به سوی اوزان ضربی تا چه اندازه بیش از تمام شاعران - حتی شاعران عرفانی - از جمله (عطار) بوده است و از همین روست که آقای (همایی) می نویسد:

"..... مابین این دسته از شعرای غزل سرا فقط (مولوی) رابه اعتقاد من می توان از سایر گویندگان به اینجهت مستثنی کرد که اکثر و شاید عموم غزلیات اصیل او یادگاری از نوع اشعار ملحون و متداول است که علاوه بر وزن عروضی دارای وزن ایقاعی نیز هست و این خاصیت هم در غزلیات او به دو سبب است، یکی اینکه (مولوی) خود در فن موسیقی و تالیف نغمات علما و عملا دست داشت و به طوری که در سرگذشت احوال او نوشته اند شخصاً (رباب) می نواخت و در پرده و سیم این ساز هم از خود ابتکاری کرده بود و روح نغمه سنج او که در درون سینه موسیقار داشت، طبعاً در غزلیاتش اثر می گذاشت .

اگر موسی نیم موسیچه هستم درون سینه موسیقار دارم .

دیگر اینکه غزلسرایی (مولوی) برای نمایش هنر شعر و شاعری نبود و در ساختن غزل به هیچوجه جنبه^۶ تصنع و تنوع شاعرانه نداشت، بلکه غزلیاتش انگیزه حالت جذب و شور و هیجان روح و مولود نغمات تند و جوش و خروشهای عمیق عاشقانه بود و بیشتر نغمه‌های موزون خود را که به نام غزلیات (مولانا) می خوانیم مخصوصا برای حالت رقص و سماع صوفیانه و شاید هم بعضی را در همان حالت پایکوبی و دست‌افشانی ساخته است و بدین جهت در اکثر غزلیاتش بحور و اوزانی از قبیل بحر (هزج و رجز) به کار رفته است که با حالت رقص و سماع و دف و کف حلقات ذکر و مجالس پر حال و شور آن جماعت مناسب است و بالجمله عنصر جالب و مایه^۶ اصلی غزلیات (مولوی) جنبه^۶ غنایی و موسیقی است، و این خصیصه در میان غزل‌گویان معروف قرن ششم هجری به بعد منحصر و مخصوص به همان غزلیات (مولوی) است که آنهم از حدود سبک‌ها و شیوه‌های معمول متداول شعر و شاعری که قابل تقلید و اقتفا باشد خارج است، بلکه یک حالت استثنایی غیر عادی است، مثل سایر احوال (مولوی) که او را از عموم شعرا و عرفا و متصوفه مستثنی و ممتاز ساخته است.^{۱۰}

در حقیقت این یک داوری منصفانه در باره^۶ غزلیات (مولانا) است و یک بررسی نسبتا دقیق در شیوه^۶ غزلسرایی وی به ویژه در مواردی که بجای استعمال مفاهیم در کلمات و ترکیبات در یک مصرع از خود وزن استفاده می کند و یا چند غزل جداگانه را با یک مطلع و شاید تکرار دو بیت از آغاز هر یک

۱- ر. ک: (دیوان عثمان مختاری)، ص ۵۷۲ و ۵۷۳.

در دیگری می پردازد نشان کامل بی اعتنایی وی به قالب سخن و توجه بیشتر
به محتوی و اندیشه شاعرانه است. برای نمونه به چند غزل زیر توجه می کنیم :

<u>اول نظر از چه سرسری بود</u>	<u>سرمایه واصل دلبری بود</u>
گر عشق و بال و کافری بود	آخر نه بروی آن پری بود؟! <u></u>
آن جام شراب ارغوانی	وان آب حیات زندگانی
وان دیده بخت جاودانی	آخر نه بروی آن پری بود؟
جمعیت جانهای خرم	در سایه آن دو زلف در هم
در مجلس و بزم شاه اعظم	آخر نه بروی آن پری بود؟! <u></u>
<u>از رنگ تو گشته ایم بی رنگ</u>	<u>ز آن سوی جهان هزار فرسنگ</u>
آن دم که بماند جان ما دنگ	آخر نه بروی آن پری بود؟! <u></u>
.....

در ۲۲ بیت غزل شماره ۷۱۴ از دفتر دوم (غزلیات شمس) و همچنین
غزل زیر:

<u>اول نظر از چه سرسری بود</u>	<u>سرمایه واصل دلبری بود</u>
گر عشق و بال و کافری بود	آخر نه بروی آن پری بود؟! <u></u>
زان رنگ تو گشته ایم بی رنگ	ز آن سوی خرد هزار فرسنگ
گر روم گزید جان اگر زنگ	آخر نه بروی آن پری بود؟! <u></u>
رو کرده بجز به پادشاهی	وز نور مشارقش سپاهی
گر یاوه شد او ز شاه را هی	آخر نه بروی آن پری بود؟! <u></u>
همچون مه بی پری پریدن	چون سایه برو و سردویدن
چون سرو زبادها خمیدن	آخر نه بروی آن پری بود؟! <u></u>
.....

در ۲۲ بیت غزل شماره ۷۱۵ از دفتر دوم (غزلیات شمس).

که صرف نظر از اینکه شکل آن به یک ترکیب مربع با قافیه در سه مصرع و ترجیع مصرع چهارم در بقیه بند‌های ترکیب مانند است و در شعر معاصر نظایر آن را بیشتر می‌توان دید نیز ابداع و ابتکاری در شکل غزل آن زمان به شمار می‌رود. بند اول (مربک از دو بیت) و یکی از ابیات دیگر آن در هر دو شعر تکرار شده است. همچنین غزلیات زیر:

<u>مها به دل نظری کن که دل ترا دارد</u>	<u>به روز و شب به مراعاتت اقتضا دارد</u>
<u>ز شادی و ز فرح در جهان نمی‌گنجد</u>	<u>دلی که چون تو دلارام خوش لقا دارد</u>
<u>ز آفتاب تو آن را که پشت گرم شود</u>	<u>چرا دلیر نباشد؟ حذر چرا دارد؟! </u>
<u>ز بهر شادی تست از دلم غمی دارد</u>	<u>زدست و کیسه تست ارکفم سخا دارد</u>
<u>مرا و صد چو مرا آن خیال بی صورت</u>	<u>ز نقش سیر کند عاشق فنا دارد</u>
.....

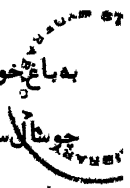
"غزل ۹۳۱ در ۱۸ بیت از دفتر دوم (غزلیات شمس)"

<u>مها به دل نظری کن که دل ترا دارد</u>	<u>به روز و شب به مراعاتت اقتضا دارد</u>
<u>ز شادی و ز فرح در جهان نمی‌گنجد</u>	<u>که چون تو یار دلارام خوش لقا دارد</u>
<u>همی رسد به گریبان آسمان دستش</u>	<u>که او چو سایه زماه تو مقتدا دارد</u>
<u>به آفتاب تو آن را که پشت گرم شود</u>	<u>چرا دلیر نباشد؟ حذر چرا دارد؟</u>
<u>چرا به پنجه کمر گاه کوه را نکشد</u>	<u>کسی که ز اطلس عشق خوشت قبا دارد</u>

"غزل ۹۳۲ در ۹ بیت از دفتر دوم (غزلیات شمس)"

که در مطلع و دوبیت از اشعار با تغییری بسیار ناچیز مشترک است و همچنین غزل شماره ۹۳۳ از دفتر دوم که در چهار بیت زیر:

میان باغ گل سرخ‌های وهو دارد که بوکنید دهان مرا، چه بو دارد؟



به باغ خود همه مستند لیکنی چون گل
 که هر یکی به قدح خورد و او سبودارد
 جوینا سال نشاط است و روز روز طرب
 خنک مرا و کسی را که عیش خو دارد
 چرا مقیم نباشد چو ما به مجلس گل
 کسی که ساقی باقی مآه رو دارد؟

با غزل شماره ۹۳۴ از همین دفتر مشترک است ولی بقیه ابیات آن پنج بیت و بقیه ابیات غزل ۹۳۴ هشت بیت است که با یکدیگر اختلاف دارند و همچنین این دو غزل در مطلع با غزل ۹۴۶ در مطلع و چند بیت دیگر مشترکند .

این چند غزل و غزل‌های شماره ۷۵۸ و ۷۵۹ و ۹۶۸ و ۹۶۹ و ۱۰۰۷ تنها نمونه‌هایی از غزلیات دفتر دوم دیوان کبیر است که دارای مطلع‌ها و ابیات مشترک است و در دیگر دفاتر نیز گونه‌های بسیاری از این نوع می‌توان یافت و به این ترتیب روشن است که (مولانا) به راستی در بند شکل ظاهری شعر نبوده و تنها به نیروی طبع موزون خویش به بیان عواطف و احساسات و اندیشه‌های درون خود توجه داشته است ، بی آنکه از آوردن یک یا چندین بیت مشترک در غزلیات مختلف - که در کار شاعران دیگر دیده نمی‌شود- پرهیز کند و یا پس از سرودن به نظم و ترتیب آنها بپردازد، و در میان تمام شاعران زبان فارسی این کیفیت و دیگر ویژگیهای شعر (مولانا) با شعر واقعی که نمودار بی واسطه و ناخودآگاهانه اندیشه است و در مقدمه پیرامون آن سخن رفت مطابقت می‌کند .

موضوع دیگری که در اوزان شعر (مولانا) باید مورد توجه قرار گیرد، استعمال اوزانی است که در گذشته نیز متروک مانده و یا بسیار کم مورد استفاده شاعران قرار گرفته است و نمونه‌های زیر که تعداد آنها در (دیوان کبیر) نیز ناچیز نیست گواه راستینی بر این ادعاست .

جان جان مایی، خوشتر از حلوایی
 چرخ را پرکردی زینت و زیبایی
 دایه هستی‌ها، چشمه مستی‌ها
 سرده مستانی، و آفت سرهایی

باغ و گنج خاکی، مشعله افلاکی
 وعده کردی کایم، وعده را می پایم
 از طوافت کیوان، یافته بالایی
 ای قمر سیمایم، تو کرامی پایی^۱

این غزل در ۱۹ بیت و دارای دو بیت عربی با همین قافیه است و یا غزل زیر:

تو چنین نبودی، تو چنین چرایی؟
 چه کنی خصومت، چو از آن مایی
 دل و جان غلامت، چو رسد سلامت
 تو دو صد چنین را، صنما سازی
 تو قمر عذاری، تو دل بهاری
 تو ملک نژادی، تو ملک لقایی
 فلک از تو حارس، زحل از تو فارس
 ز برای آنرا که در این سرایی^۲

که در ۲۲ بیت است و غزل زیر:

خواهم یارا کامشب نخسپی
 حق خدا را، کامشب نخسپی
 چون سرو و سوسن، تا روز روشن
 خوبیم و زیبا، کامشب نخسپی
 یار موافق، تا صبح صادق
 شاهی و مولا، کامشب نخسپی
 ای ماه پاره، همچون (ستاره)
 باشی به بالا، کامشب نخسپی^۳

و چنانکه گفته شد این گونه بحور و همچنین متفرعات بحر (هزج) و حتی (رمل) که مناسب با آهنگ‌های تصنیف گونه^۴ امروزی است در غزلیات (مولانا) به چشم می‌خورد که همچنین نمونه‌یی از کشش روی به سوی بحور و اوزان نزدیکتر به موسیقی است.

۱- برای آگاهی از تمام غزل، ر. ک: جزوه هفتم (دیوان کبیر)، ص ۳، غزل شماره ۳۱۱۰.

۲- برای آگاهی از تمام غزل، ر. ک: جزوه هفتم (دیوان کبیر)، ص ۳، غزل شماره ۳۱۱۱.

۳- همان مأخذ، ص ۲۰، غزل شماره ۳۱۳۲.

ابتکار و ذوق ویژه^۶ (جلال‌الدین محمد) در کاربرد اوزان شعر تاجایی است که نه تنها کم و بیش از تمام اوزان موجود در شعر فارسی سودجسته، بلکه اوزان موجود را با شکل خاصی در برخی از غزلیات خود به کار گرفته که در کار شاعران دیگر هیچگاه مانند آن را نمی‌توان یافت مانند غزلی به مطلع:

بیا بیا دلدار من، دلدار من، در آدر آدر کار من در کار من

تویی تویی گلزار من گلزار من، بگو بگو اسرار من اسرار من^۱

روشن است که هر یک از مصارع غزل فوق را می‌توان در دو قسمت و شامل مصراع دانست که در آن صورت، شکل متعارف و نسبتاً با سابقه‌ی خواهد داشت ولی تشکیل یک مصراع را به صورت و وزنی این چنین، باید از ابتکارات (مولانا) در شکل غزل فارسی دانست.

(۲) قافیه وردیف:

آن‌هایی و بی‌اعتنایی و ناخودآگاهی که از نظر وزن در غزلیات (مولانا) به چشم می‌خورد در قوافی و ردیف‌های انتخابی غزل‌های وی بیشتر نمایان است، چه در میان این گونه اشعار (مولانا) گاه آشفتگی‌هایی از نظر قافیه و ردیف دیده می‌شود که تنها ویژه^۷ سخن اوست و هیچ‌یک از شاعران ما به شیوه^۸ او سخن نگفته‌اند زیرا بر خلاف آنچه در غزل معمول است (مولانا) گاه در غزلیات خود که تعداد آنها نیز کم نیست— در میان شعر جای ردیف را به قافیه و یا جای قافیه را به ردیف می‌دهد مانند غزل زیر:

چه جمال جان فزایی، که میان جان مایی

توبه جان چه می‌نمایی، تو چنین شکر چرایی؟

۱- ر.ک: جزو چهارم از (غزلیات شمس) به کوشش استاد (فروزانفر) ص ۹۳.

غم عشق تو پیاده شده قلعه‌ها گشاده به سپاه نور ساده، تو چنین شکر چرایی؟
.....

(غزلیات شمس)، جزو پنجم، ص ۱۴۴

که (فزایی و مایی) با (چرایی) قافیه است ولی در ابیات بعد (تو چنین شکر چرایی)
بدون داشتن قافیه و به صورت ردیف تکرار شده است و یا در غزل زیر:

بی همگان بسر شود، بی تو بسر نمی شود داغ تو دارد این دلم، جای دگر نمی شود
دیده عقل مست تو، چرخه چرخ پست تو گوش طرب به دست تو، بی تو به سر نمی شود
جان ز تو جوش می کند، دل ز تو نوش می کند عقل خروش می کند، بی تو به سر نمی شود

(غزلیات شمس) جزو دوم، ص ۱۷

که قافیه در مطلع (بسر نمی شود) و (دگر نمی شود) است ولی در بقیه ابیات
(بی تو بسر نمی شود) به صورت ردیف درآمده بی آنکه قافیه قبل از آن رعایت
شده باشد.

از سوی دیگر (مولوی) باز به خاطر همان بی اعتنائی به شکل ظاهری شعر از
قافیه ساختن کلماتی از نوع (سوزد) با (انگیزد) پرهیز ندارد چنانکه در غزل زیر،
در جزو دوم (ص ۲۴):

بتی کوزه‌ره و مهرا همه شب شیوه آموزد دو چشم او به جادویی دو چشم چرخ بردوزد
شما دل‌هانگه دارید، مسلمانان که من باوی چنان آمیختم با او که دل با من نیامیزد
نخست از عشق او زادم، به آخر دل بدو دادم چو میوه ز این باز تلخی، از آن شاخ اندر آویزد
ز سایه خود گریزانم، که نور از سایه پنهانست قرارش از کجا باشد؟ کسی کز سایه بگریزد
سر زلفش همی گوید "صلازوتر رسن بازی" رخ شمعش همی گوید "کجا پروانه تا سوزد"
برای این رسن بازی، دلاور باش و چنبر شو در افکن خویش در آتش، چو شمع او برافروزد
چو ذوق سوختن دیدی، دگر نشکیمی از آتش اگر آب حیات آمد، ترا ز آتش نینگیزد

که گویا در این غزل به شاعران عربی زبان اقتفا کرده که میان (واو) و (با) فرقی نمی گذارند و در قصاید آنها را با یکدیگر قافیه می آورند، مانند:

أَنَا بِنِي تَهْشَلُ لِأَنْدَعِي لِأَبِّ عَنْهُ وَلَا هُوَ بِالْأَبْنَاءِ يُشْرِينَا
أَنْبِي لِمَنْ مَعْشَرًا فَنَبِي أَوْ أَيْلُهُمْ قِيلَ الْكُمَاةِ إِلَّا أَيْنَ الْمَحَامِلُونَا^۱

ویا در میان غزلی با قافیه^۶ (ماند و گرداند) به آوردن دو بیت عربی با قافیه^۷ (ایاکم و اَحْيَاكُم) دست می زند بی آنکه به رعایت دیگر قوافی شعر مانند (بگرداند) و (فروآید) توجه کند.

اگر چرخ وجود من از این گردش فروماند	بگرداند مرا آنکس که گردون را بگرداند
اگر این لشکر ما را ز چشم بد شکست افتد	به امر شاه لشکرها از آن بالا فروآید
اگر باد زمستانی کند باغ مرا ویران	بهار شهریار من زدی انصاف بستاند
شمار برگ اگر باشد، یکی فرعون جباری	کف موسی یکایک را بجای خویش بنشاند
مترسان دل، مترسان دل ز سخته‌های این منزل	که آب چشمه حیوان بتا هرگز نمیراند
رَأَيْنَاكُمْ، رَأَيْنَاكُمْ وَأَخْرَجْنَا خَفَايَاكُمْ	فَأَنْ لَمْ تَنْتَهُوا عَنْهَا فَأَيَّانَا وَأَيَّاكُمْ
وَأَنْ طَفَّتُمْ حَوَالَيْنَا وَأَنْتُمْ نَوْرَ عَيْنَانَا	فَلَا تَسْتَيْسُوا مِنَّا، فَأَنْ الْعَيْشَ أَحْيَاكُمْ
شکسته بسته تازیها، برای عشق بازبیا	بگویم هر چه من گویم، شهی دارم که بستاند
چون خود را نمی یابم، سخن را از کجا یابم	همان شمع که دادا بدین را چو شمع هم بگیراند

(جزودوم، غزلیات شمس، غزل ۵۹۲)

و قافیه^۶ اشعار غزل شماره^۶ ۶۶۰ از جزو دوم (غزلیات شمس) نیز از این نظر قابل توجه است و هم‌این موارد همان‌طور که گفته شد نمودار بسیار ارزنده‌بی است از تمرکز اندیشه^۶ (مولانا) به معنی وی و توجهی وی به قافیه، و این حال از اندیشمندی

۱- ر. ک: (دبوان کبیر)، حرودوم، ص ۲۴، حاشیه ۲.

که به زبان خویش گفته که از اندیشیدن به قافیه می پرهیزد و به دیدار جمال معنی
می پردازد و یابه روشنی سروده است:

قافیه و تفعله را گو همه سیلاب ببر پوست بود، پوست بود، درخور مغز شعرا
رستم از این بیت و غزل، ای شه ایوان ازل مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ کشت مرا
دو. نیست.

ویژگی چشم گیر دیگر غزلیات (مولانا) که با اوزان انتخاب شده در غزل او همبستگی
بسیار دارد، رعایت قافیه های داخلی است که به نمونه هایی از آن در غزلیات
(عطار) اشاره کردیم ولی به جرات می توان گفت (مولوی) در این راه شاید به
سبب انتخاب بیشتر اوزان ضربی- از (عطار) نیز پیشی بسیار جسته و کار او در این
زمینه متنوع تر و گسترده تر است.

منظور از رعایت قافیه داخلی، آوردن واژه های هم قافیه بار دیف یا بدون
آن در هر پاره از اوزان داخلی اشعار- به ویژه در اوزان مثنوی و مفرعات آنهاست
مانند غزل زیر که دو بیت از آن به عنوان نمونه آورده می شود:

ای رستخیز ناگهان، ای رحمت بی منتها ای آتش فروخته، در بیشه اندیشه ها
امروز خندان آمدی، مفتاح زندان آمدی بر مستندان آمدی، چون رحمت و لطف خدا^۱

که (خندان و زندان و مستندان) در بیت دوم هم قافیه و (آمدی) ردیف
مشترک در آنها به شمار می رود در حالیکه قافیه اصلی شعر (منتها، ها، خدا) است.
و این گونه قافیه ها را در بیشتر غزلیات (مولانا) آشکارا می توان دید، حتی
(مولانا) در برخی از غزلیات دیگر از اینهم پا فراتر نهاده و از نظر رعایت قافیه ها
وردیف داخلی گونه های جالبی از شکل غزل فارسی را به دست می دهد که شایسته^۲

۱- ر. ک: (دیوان کبیر)، جزو اول، ص ۴.

ارژپایی است، به ابیاتی از غزل زیر توجه کنیم :

ای یوسف خوش نام ما ، خوش می روی بر بام ما ای در شکسته جام ما ، ای بر در دیده دام ما
ای نورما ، ای سورما ، ای دولت منصورما جوشی بنه در شورما ، تامی شود انگورما
ای دلبر مقصودما ، ای قبله و معبود ما آتش زدی در عودما ، نظاره کن در دودما
ای یارما ، عیار ما ، دام دل خمار ما پاوا مکش از کارما ، بستان گرو دستار ما
در گل بمانده پای دل ، جان می دهم چه جای ^{دل} وز آتش سودای دل ، ای وای دل ، ای وای ما
ای راحت سحر و بیان ای شمس اطوار جهان جان ودلی هم جان جان ای جان ما ای جان ما

که در هر یک از ابیات این غزل جداگانه با اوزان ردیف مشترک (ما) قافیه‌های

جداگانه‌یی رعایت شده است و قوافی داخلی هر بیت با ردیف (ما) با قافیه اصلی

و برونی آن یکی است مانند (نام ما ، بام ما ، جام ما ، دام ما) در بیت اول و (نور

ما ، سوزما ، منصورما ، شورما ، انگور ما) در بیت دوم و همچنان تا بیت پنجم که

ردیف (ما) جای خود را به (دل) می دهد و تنها در پایان بیت باقی می ماند و

چنان می نماید که هر یک از ابیات، ویژه غزلی جداگانه باید باشد، حال آنکه

(مولوی) همه این ابیات را بی آنکه قافیه بیرونی داشته باشند تنها به اعتبار

ردیف (ما) در یک عزل آورده است و از این روست که گاه کژ طبعانی که گرفتار تعصب

و بندی شکل طاهری غرلند و از مغز به پوست پرداخته اند این شیوه (مولوی) را

استفاد می کند، حال آنکه ار ساعران دیشمندی که باطن روشن بینش جهان را از

فرار همه فب و سدها می سگرد، و مرع دور پرواز و آسمان سیر اندیشه اش به هیچ

روی در سندهای یوسیده و ابلهانه طاهراسیر می شود، همه چیز و همه راه

بسدیده و دلپذیر است و زه آنکه سکوه فکرت و شور و حال احساسات و آهنگبنی

سخن دل انگیز وی صاحب‌دل روشن بین را آنچنان سرمست و شگفت زده می‌سازد که از پرداخت به‌این بهانه‌ها فارغ می‌نشیند .

درب‌رخ‌ی از غزلیات (مولانا) این شور و حال و این هیجان و سرمستی تاجایی است که از خلال هر واژه یا ترکیب که در اوزان شورانگیز طبع وی می‌نشیند جلوه می‌کند و واژه‌ها به افراط در داخل شعر قافیه می‌شوند و شکل بدیعی را که در غزل هیچ یک از شاعران به آن سرشاری و شور نمی‌توان یافت پدید می‌آورند، چنانکه در ابیات زیر نمونه‌ی از آن را می‌توان دید :

یار مرا ، غار مرا ، عشق جگر خوار مرا یار تویی ، غارتویی ، خواجه نگهدار تویی
نوح تویی ، روح تویی ، فاتح و مفتوح تویی سینه‌ء مشروح تویی ، بر در اسرار مرا
نورتویی ، سورتویی ، دولت منصور تویی مرغ که طور تویی ، خسته به منقار مرا

(۳) گزینش واژه‌ها و تعداد ابیات غزل :

بررسی دقیق و داوری راستین پیرامون شیوه‌ء گزینش واژه‌ها در غزل از سوی (مولانا) نیز زمان‌ندی پژوهش دیگر مشخصات غزل وی، فرصتی بسیار و بینش و دانشی در خور می‌خواهد تا داد سخن والای او را بدهد، ولی اندک دقتی در غزلیات وی به خوبی نشان می‌دهد که توجه شایسته‌ء (مولانا) به مفهوم و اندیشه‌های متجلی در شعروبی‌اعتبایی وی به دیگر ظواهر سخن، نه تنها در قافیه و ردیف و استعمال برخی اوزان مؤثر بوده، بلکه در کاربرد واژه‌ها نیز تأثیر گذاشته‌است، آن جناب که او را از بند استفاده از واژه‌های فخیم و بلند و شایسته غزل— که مورد توجه منتقدان و شاعران هم دوران او بوده‌است—رها ساخته، تا جایی که وی از به‌کار گرفتن برخی واژه‌ها یا ترکیبات ناماءنوس و همچنین به‌کار بردن نوادری که در دستور

۱- ر. ک : (دیوان کبیر) ، جزو اول ، ص ۶۰ .

زبان می‌توان یافت و حتی استعمال عامیانه واژه‌ها دوری نجسته است، چنانکه در
غزل به مطلع :

نگ هر قافله در ششدره^۶ ابلیسی * تو به هر نیت خود مسخره^۶ ابلیسی
از جزو ششم (دیوان کبیر)، از استعمال واژه^۶ "نره" به معنی آلت تناسل در
بیت زیر:

نان ببینی تو و حیزانه درافتی در رو عاشق نطفه^۶ دیو و نره^۶ ابلیسی
(جزو ششم ، بیت ۳۰۵۶۶)

و همچنین واژه‌هایی مانند: "بز، شلغم پخته، تره، توبره، قوصره" به معنی
(زنبیل و انبانی که از برگ خرما با فندو غرغره) خودداری نکرده و مانند آنها را
در ابیات غزلیات دیگر نیز آورده است که به نمونه‌یی از آنها اشاره می شود:
دریده پهلوی همیان از آن زر بسیار دریده قوصره‌هاشان ز بار قندو نبات
(جزو اول ، بیت ۵۱۹۴)

سرسبز و خوش هر تره‌یی، نعره زنان هر ذره‌یی

كَالصَّبْرِ مِفْتَاحُ الْفَرْجِ، وَالشُّكْرِ مِفْتَاحُ الرِّضَا

(جزو اول ، بیت ۴۳۷)

؛ آروی تو کفر است به معنی نگریدن یا باغ صفا را به یکی تره خریدن
(جزو چهارم ، بیت ۱۹۸۸۵)

گفت شراب کسی، کوهمه^۶ چرخ را با همه دولاب جان، می نخرد یک نره
(جزو پنجم ، بیت ۲۵۳۹۶)

ای بسا شیر که آموختیش بزبازی سوی بازار که برجه، هله زیرک، هله‌رو
(جزو هفتم ، بیت ۳۴۸۱۳)

این نفس ستیزه رو، چون بز بچه بالا جو جزیریش ندارد او، نامش چه کنم؟ ریشو
(جزو پنجم ، بیت ۲۴۰۴۴)

که آوردن صفت (ریشو) نیز همچنان گواهی بر این ادعاست. و یا واژه‌های

عامیانه و ترکیباتی که در شواهد زیر آورده می شود:

"آبریز" به معنی مستراح:

به آبریز بود چونک خورد حلواتن به سوی عرش پرد، چونک خورد حلواجان

"آدمچه" به معنی آدمی خرد و کوچک:

وانکه از پهلوی او وز پشت او پر شوند آدمچگان اندر زمن

(جزو چهارم، بیت ۲۱۲۱۰)

"آیان" به معنی آنچه در حال آمدن باشد:

می باش همچون ماهیان، در بحر آیان و روان

گریاد خشکی آیدت، از بحر سوی گنگ شو

(جزو پنجم، بیت ۲۲۵۹۲)

آن چون نهنگ آیان شده، دریادرو حیران شده

وین بحری نو آشنا در آشنا آویخته

(جزو پنجم، بیت ۲۴۱۵۷)

"امروزینه" به معنی مرتبط به امروز:

دی بدادی آنچه دادی جمع را ای میرداد بخش امروزینه کو؟ ای هر دمی بخشنده تر

(جزو دوم، بیت ۱۱۲۵۵)

"ایچی" به معنی هیچ چیز:

ترجیع دو، ذوق و میل ایچی در دادن و در گرفتن از چی؟

(جزو هفتم، بیت ۳۵۴۲۶)

"آچار" به معنی ترشی‌ها:

ترش دیدم جهانی رامن از ترس در آن دوشاب چون آچار هستم

(جزو دوم، بیت ۱۵۷۸۹)

"بنگی" به معنی معتاد به خوردن و استعمال بنگ:

بنگی شب نگر که چون دادست جمله خلق را از این بنگاب

(جزو اول، بیت ۲۴۹۶)

"لبلبو" به معنی چغندر پخته یا لبو:

تواگرد فرح نهی، که حریف قدح نهی چه برد مست از لبش، که بود مست لبلبو

(جزو پنجم، بیت ۲۳۹۰۷)

"باشش" به معنی اقامت، وجود و هستی:

همگی پرده و پوشش ز پی باشش تست جرس و طبل و رحیل از جهت رحلت تست

(جزو اول، بیت ۴۴۰۷)

"اشکوفه" به معنی قی و استفراغ:

باغ و گلستان ملی، اشکوفه می کردند دی زیرا که برریق از پگه خوردند خماران ما

(جزو اول، بیت ۳۹۸)

"پپیس" به معنی دورنگ، رنگ‌رنگ، متلون:

عاشقی آن صنم، وانگه ترس کسی؟ یکدم و یک‌رنگ باش، عاشق و آنگاه پپیس

(جزو سوم، بیت ۱۲۹۰۹)

"آش بلغوری" به معنی آشی که از گندم خرد شده و آسیا کرده پزند:

جمال حوربه از بردگان بلغاری شراب روح به از آش‌های بلغوری

(جزو ششم، بیت ۳۲۷۳۱)

و بسیاری دیگر از اینگونه واژه‌ها که آوردن آنها در این گفتار موجب دوام خواهد

شد و همچنین استعمال واژه‌ها بصورت عامیانه که نمونه‌ی از آنها را در زیر مشاهده

۱- ر. ک: جزو هفتم (دیوان کبیر)، ص ۱۸۱ به بعد.

می کنیم :

"غلبیر" به معنی غربال ، غربیل ، پرویزن :

غلبیرم اندردست او ، در دست می گرداندم

غلبیر کردن کار او ، غلبیر بودن کار من

(جزو چهارم ، بیت ۱۸۹۳۸)

"عرعر کردن" به معنی مانند خران آواز کشیدن :

داند مقری که عرعر می کند ترک کردی عرعر بگریستی

(جزو ششم ، بیت ۳۰۷۳۰)

"غوصه" به معنی غم و اندوه گلوگیر :

گل سوری که عکس او جوانان را کند غوصه چو بر پیران زندوبیش نماندشان قرارای دل

(جزو هفتم ، بیت ۳۵۲۹۸)

"قلف" تلفظ عامینه قفل :

هم فرقی وهم زلفی ، مفتاحی و هم قلفی بی رنج چه می سلفی ، آواز چه لرزانی

(جزو پنجم ، بیت ۲۷۶۳۸)

در میان اشعار ، به ویژه غزلیات (مولانا) ، که بیشتر آن‌ها با تخلص (شمس)

سروده شده است ، صرف نظر از اینکه واژه‌های عربی و ملمعات فراوان و حتی برخی

اشعار و غزلیات عربی بسیار به چشم می خورد واژه‌های ترکی و گاه واژه‌های یونانی

نیز به کار رفته است چنانکه در برخی از غزلیات وی گاه یک مصراع و حتی یک

بیت به این زبان دیده می شود و متاسفانه چون مربوط به گویش یونانی و شابدزبان

محلی زمان (مولانا) در آن دیار باشد معانی و مفاهیم آنها بر ما پوشیده است و

در اینجا تنها برای نمونه به آوردن نمونه‌یی از آن مبادرت می کنیم :

کالی تیشی آپانُسو ، ای افندی چلبی نیم شب برام مابی ، تاکرامی طلبی

که سیه پوش و عصا، که منم کالویروس
 هرچه هستی ای امیر، سخت مستی شیرگیر
 اِرتمی آغا پُسو، کایکاً پراتــــرا
 چون غم دل می خورم، رحم بردل می برم
 دل همی گوید که "تواز کجا، من از کجا؟
 پوستها را رنگها، مغزها را ذوقها
 کالی میرالپیری، پوستن کلاستن
 اشکلیفیس چلیبی، انپا پیستوا یلادو
 من خمش کردم مرا، بی زبان تعلیم ده
 آنچ از اولررد دل مشرقی و مغربی
 (جزوه هفتم، غزل ۳۱۰۹)

ویژگی چشم گیر دیگر در غزلیات (مولانا) محدود نبودن ابیات به تعدادی
 است که معمولا برای غزل تعیین کرده اند، چنانکه برای مثال غزلبهایی با مطلع های
 زیر:

بویی همی آید مرا، ماناکه باشد یار من
 بریادمی پیمودمی، آن با وفاخمار من
 (جزو چهارم، ص ۹۸)
 ای زتومه پای کوبان، وز توزه ره د ف زنان
 می زندای جان مردان، عشق ما بردف زنان
 (جزو چهارم، ص ۱۸۹)
 ای مُبدعی که سگ را، بر شیر می فزایی
 سنگ سیه بگیری، آموزش سقایی
 (جزو ششم، ص ۱۹۶)

آن خواجه را در کوی ما، در گل فرورفتست پا

باتوبگویم حال او، بر خوان اُذا جاء القضا
 (جزو اول، ص ۲۱)

به ترتیب در ۴۴ و ۹۲ و ۵۰ و ۴۵ بیت سروده شده است و این خود گواهی است بر بی ارزشی موازینی که پیرامون محدود بودن ابیات غزل از ۵ تا ۱۸ یا ۱۹ بیت مقرر شده است و در گفتارهای پیش به آن اشاره شد.^۱

بژوهش همه جانبه در شکل غزل (مولانا) و شیوه تعبیر چشم گیرو شگفت انگیز او روش بیان (سوررئالیست) آنها را که هفت قرن بعد از (مولانا) در سال ۱۹۲۲ میلادی در فرانسه پایه گذاری شده خاطر می آورد.

"آندره برتون" A. Berton در نخستین بیانیه (سوررئالیسم)^۳ که در سال ۱۹۲۴ منتشر شد چنین نوشت:

"سوررئالیسم خود کاری مغزی است که می خواهد یا به وسیله زبان، یا به وسیله قلم و یا به هر وسیله دیگر، جریان واقعی عمل تفکر را بیان کند. (سوررئالیسم) تقریر و تثبیت تفکر است بدون تحکم عقل و خارج از هرگونه تقید به قوانین زیباشناسی و اصول اخلاق."^۴

و برای توفیق هر چه بیشتر حفظ اصالت اندیشه در بیان و فراغت از دنیای بیرون، سرانجام (نگارش خود به خود) را پیشنهاد کرد، چه به عقیده او این روش به بهترین گونه‌ی بیان ضمیر پنهان و اندیشه مجرد را از نظارت (ذهن بیدار) رها و پیامهای اندیشمندی را که بر بالهای تفکر نشسته و به پرواز آمده است ثبت می کند بی آنکه کوچکترین قلم خوردگی یا اصلاح، اصل (الهام جامع) و (اندیشه)

۱- ر. ک. ص ۹۶-۹۷ همین کتاب.

۲- Surrealiste .

۳- Surrealisme .

۴- ر. ک.؛ (مکتب‌های ادبی)، ص ۳۰۹.

مجرد) وی را درهم ریزد.

اگرچه در این گفتار سر آن نیست که کار (مولانا) باشیوه^۶ تعبیر (سورثالیست) ها ارزیابی شود و یابا کوششی نابخردانه پیوستگی جامعه‌ی میان شیوه^۶ بیان (مولانا) در غزل یا شعر با موازین (سورثالیستی) برقرار گردد، ولی نگاهی به روش بیان این سرآمدان پیشگرا و نغمه پردازان جهان عرفان، توجه (مولوی) را به آنچه قرن‌ها بعد پیشوایان ادب و فرهنگ عرب برای راه یافتن به ضمیر پنهان آدمی عنوان کردند و دامنه^۶ چیرگی آن مکتب را به دیگر هنرها و سراسر جهان کشانیدند نشان می‌دهد، آن‌رهایی از بند کلمات و تعید به گزینش واژه‌ها، آن بی‌اعتنایی به موازینی که شاید رعایت آن‌ها سراییده را از نمایان اندیشه^۶ اصیل خود باز می‌دارد و ضمیر پنهان وی را گرفتار نظارت ذهن بیدار می‌کند، آن شورانگیزی و آهنگی که در شعر عزلی (مولانا) موج می‌رند و نموداری از بیقراری طبع و آشفتگی احوال دورن اوست جر آنچه پس از چندین قرن بنیان گذاران مکاتب ادبی غرب پرچم‌آرا به‌ام (سورثالیست) برافراشتند و شاید پیشروان و پیروان آن گوشه‌یی از جهان شگرف نبوع (مولوی) را نیز نتوانستند بنمایند چه می‌تواند باشد؟.

غزلیات "مولانا" از نظر محتوی و اندیشه

همانگونه که در آغاز گفتگو پیرامون این بزرگ مرد جهان ادب اشاره شد، آهنگ ورود و سیروگشت در بیکران اندیشه^۶ (مولوی) به هدف ارزیابی و توفیق در نمودن جلوه‌های تفکر وی در مثنوی و غزلهای شورانگیزش درست و راست "دریابه کوزه کردن" و "آب در عربال بیخن" است، ولی چون در این گذرگاه از نگاهی به گوشه‌های دنیای درون (مولانا) و جلوه‌های آسمانی آن در غزل‌گزیر نیست، در حالی که پای‌رهروی در این پهنه^۶ بر مخاطره‌نا استوار است و هر دم بیم لغزش و شرمساری آرآن، آهنگ این گفتگورا به تشویش می‌آمیزد، به نمایش شیوه^۶ اندیشه^۶ (مولانا)

در غزلیات او می پردازیم :

به راستی آنچه زبان (مولوی) را از بند هرگونه تکلف و تصنع رهایی بخشیده، سترگی و گسترش بی کران اندیشه‌های آسمانی اوست که در حال والایی و بی‌قراری و آشفتگی و دور پروازی، در هر گوشه‌ار جهان انسانیت و اخلاق و عشق و خودباختگی پر می‌کشد، آن‌چنان که تفکر وی را در یک مسیر نمی‌توان پیروی کرد. روح اندیشگر و سرشار از محبت (مولانا) با آن بینش یگانه و کم‌مانند مانا که مرکز دایره‌ایست که مردم بر آن بنگری، در همان لحظه شعاعی بی‌شمار و از همه سوی به‌ازلیت و ابدیت می‌فرستد که هر یک روشنگر جهانی از حقایق هستی است و آدمی از پی‌گیری هر یک‌زبون و در میان آن آشفته و سرگردانست و از همین روست که اندیشه^۱ او کلمات و واژه‌های محدود و نارسا را از هم می‌درد، از بند وزن و قید قافیه و تصنع و تکلف می‌رهود و باها همه این بی‌بند و باری‌ها، گونه‌یی از شکوه و جلال شاعرانه که تنها ویژه^۲ اوست در پیش چشم دارد.

شک نیست که دست ما به^۳ نخستین غزلیات (مولانا) نیز مانند دیگر آثار گران‌قدرش عشق الهی است، عشقی سرشار و شگفت‌انگیز، عشقی پاک و پرخروش، عشقی والا و پر جذب که در دریای بی‌کران روح او، توفانی بی‌گیر انگیخته و تجلیات شکوهمند خود را هر جای به‌گونه‌یی شیرین و دلپذیر در شعر وی می‌نماید.

عشقی این‌چنین در غزل (مولانا) که عرفان او را به خویش مبدل ساخته، در وجود^۴ "شمس تبریزی"^۱ متجلی می‌شود، همان پیر عارف پاکدلی که ناگهان بر سر راه (جلال‌الدین محمد) جلوه نموده و آفتاب دیدارش چنان بر او تافت که خرم

۱- (محمد بن علی ملک‌داد ملقب به شمس‌الدین و معروف به شمس‌نبریری د. گ :

(بعد از ۶۴۵ ه. ق. ر. ک. : (ف. م. ا. م.) اعلام .

مهتد روح پر شکوه (مولانا) را به آتش کشید و "هر که جز معشوق باقی جمله سوخت" ^۱
 پیش از چندی که سرانجام (شمس) به گمنامی پیوست و (مولانا) را به فراق همیشگی
 خویش گرفتار کرد آتش دل (مولانا) فروزان تر و پرسوزتر در سخنش پیوست و نمایشگر
 شوریدگی های وی شد. گویی وجود (شمس) شهابی بود که "خوش درخشید ولی دولت
 مستعجل بود"، بارقه بی بود که آسمان اندیشه (مولوی) را لحظه ای روشن کرد
 و باز به تاریکی پیوست، ولی دست هنرمند (مولوی) در همان زمان کوتاه، چراغ
 نبوغ خویش را از آن روشنی، آنچنان افروخت که جهانی را جاودانه روشن ساخت.
 بنا بر این آنچه محور اصلی غزلیات (مولانا) را تشکیل می دهد عشق و
 شوریدگی و سوز و ساز است که به شیوه قلندرانه و بسیار دلپذیر و گاه حیرت انگیز
 بیان شده، ولی این عشق گاه در پیرایه داستان، گاه بندرت در وصف طبیعت و ستایش
 آفریننده جهان و گاه در وصف معشوق که خود آفریده آفریدگار است متجلی می شود،
 به این ترتیب می توان عشق و شوریدگی (مولانا) را در غزلیاتش به گونه های زیر
 مشاهده کرد:

(۱) اندیشه های عاشقانه:

که شمار آنها در میان غزلیات (مولانا) کم نیست، اگر چه ظاهر این غزلها
 چنان می نماید که عاشقی شیدا و سراز پای نشناخته در وصف معشوق و جمال و زیبایی
 وی سروده و یا سوز و سازایام فراق را به شیوه بی دلنشین بیان داشته است ولی
 آشنایی به شیوه اندیشه (مولانا) و شناخت آتشی که در دل او روشن است می نماید
 که این شیفتگی ها و شوریدگی ها، همه از سر چشمه فیاض و جوشان عشق الهی سر می گیرد

۱- برای آگاهی از چگونگی آشنایی (مولانا) با (شمس تبریزی) ر. ک: (غزلیات
 شمس تبریزی) به اهتمام (منصور مشفق)، مقدمه (جلال همایی)، ص ۹۲.

صنما سپاه زلفت به حصار دل در آمد
به دو چشم نرگسینت، به دو لعل شکرینت
به پلنگ عزت تو، به نهنگ غیرت تو
به حق دل لطیفی، خوش و مقبل و ظریفی
که خلیل حق که دستش همه سال بت شکستی
تو مپرس حال مجنون که زدست رفت لیلی
به جهان نیان نماید، تن مرده زنده کردن
چه خوش است داغ عشقت که ز داغ عشق هرجان
به سوار روح بنگر، منگر به گور قالب
ز حجاب گل دلاتو، به جهان نظاره می کن
دو سه بیت مانده باقی تو بگو که از تو خوشتر

بگذر بدین حوالی، که جهان بهم بر آمد
به دو زلف عنبرینت، که که ساد عنبر آمد
به خدنگ غمزه، تو، که هزار شکر آمد
که بدو وظیفه، تو اهدا مقرر آمد
به خیال خانه، تو، شب و روز بتگر آمد
تو مپرس حال آزر، که خلیل اندر آمد
چو موسیخ خوبی تو، سوی گور عازر آمد
ز خراج و عشرو سخره، اهدا محرر آمد
که غبار از سواری حسن و منور آمد
که پس گل مشبک، دو هزار منظر آمد
که زابر منطق تو، دل و سینه اخضر آمد

و یا در این غزل که پایه های شیوه^۶ عاشقانه^۶ (سعدی) را بیاد می آورد:

بر سر آتش تو سوختم و دود نکرد
آزمودم دل خود را به هزاران شیوه
آنچه از عشق کشید این دل من که نکشید
گفتم: این بنده نه در عشق گرو کرد دلی؟
آه، دیدی که چه کردست مرا آن تقصیر؟
گرچه آن لعل لب عیسی رنجورانست
جانم از غمزه تیرافکن تو خسته نشد
نمک و حسن جمال تو که رشک چمن است

آب بر آتش تو ریختم و سود نکرد
هیچ چیزش بجز از وصل تو خشنود نکرد
و آنچه در آتش کرد این دل من. عود نکرد
گفت دلبر که: بلی کرد، ولی زود نکرد
آنچه پشه به دماغ و سر نمود نکرد
دل رنجور مرا چاره به بود نکرد
زانکه جز زلف خوشتر از زره و خود نکرد
در جهان جز جگر بنده نمکسود نکرد

۱- پسر و جانشین (هارون). ۰

هین خمش باش که گنجی است غم یار و لیک
وصف آن گنج جزیین روی زران دودنکرد

(۲) وصف طبیعت :

که باز با توجه به شور عشق (مولانا) از همین سرچشمه جاودانی مایه می گیرد
چنانکه در غزل زیر :

دی شد و بهمن گذشت ، فصل بهاران رسید	جلوه گلشن به باغ ، همچون گاران رسید
زحمت سرما و دود ، رفت به گور و کبود	شاخ گل سرخ را ، وقت نثاران رسید
باغ ز سرما بکاست ، شد ز خدا داد خواست	لطف خدا یار شد ، دولت یاران رسید
آمد خورشید ، باز به برج حمل	معطی صاحب عمل ، سهم شماران رسید

از وصف دلنشین بهار و فرارسیدن آن باز به رابطه میان طالب و مطلوب و عاشق و معشوق می پردازد و همچنان عاشقانه به توصیف بهاران ادامه می دهد :

طالب و مطلوب را ، عاشق و معشوق را	همچو گل خوش کنار ، وقت کناران رسید
بر مثل و مدار جمله به زندان بدند	زرگر بخشایش ، وام گزاران رسید
جمله صحرای دشت ، پرز شکوفه ست و کشت	خوف تاران گذشت ، مشک تاران رسید
هر چه بمرند پیار ، حشر شدند از بهار	آمد میرشکار ، صید شکاران رسید
آن گل پیرین لقا ، شکر کند از خدا	بلبل سرمست ما ، بهر خماران رسید
وقت نشاط است و جام ، خواب کنون شد حرام	اصل طربها زاد ، شیریه فشاران رسید
جام من از اندرون ، باده من موج خون	از ره جان ساقی ، خوب عذاران رسید

(۳) پند و اندرز :

و گاه کمال صفا و اندیشه های عارفانه خود را به منظور تهذیب نفس در مضامین

سرشار از پند و حکمت بیان می کند چنانکه در غزل زیر :

عزه مشوگر ز چرخ ، کار تو گردد بلند	زانکه بلندت کند ، تا بتواند فگند
قطره آب می ، کز حیوان می رهد	لایق قربان نشد ، نا نشد آن گوسفند

توده^۱ ذرات ریگ تانشود کوه سخت
 تا نشود گردنی، گردن کس غل نندید
 پس سَبَقَتْ رَحْمَتِي دَرِ غَضَبِي اشد پدید
 برگ که رست از زمین، تا که درختی نشد
 باش چون رزمیوه دار، زور و بلندی مجوی
 از پی میوه^۲ ضعیف، رسته درختان زفت
 دل مثل اولیاست، استن جسم جهان
 قوت جسم پدید، همت دل ناپدید

این گونه غزلیات که تعداد آنها در اشعار (مولانا) بسیار نیست، اگرچه دلپذیر و دارای کیفیتی ژرف و نموداری از وسعت اندیشه^۳ او پیرامون تهذیب نفس و فلسفه^۴ زندگی است، ولی به شورا نگیزی غزلیات قلندرانه^۵ او که در ادبیات فارسی کم نظیر و شاید بی مانند باشد نیست، گویی (مولانا) در حال سرودن غزلیات قلندرانه^۶ خویش در یک عالم جذب و بی خویشی، آشفته و پریشان، مراتب سوز و گداز خود را با بیانی خاطر انگیز ابراز می کرد و در هنگام سرودن غزلیات حکمی خود با معیار عقل و بینش، نکات و مسایل ارزنده^۷ زندگی و شیوه^۸ انسانیت را به زیور سخن آراسته است.

(۴) آوردن داستان در غزل:

که پس از (عطار) در شعر (مولانا) به صورت گسترده تری دیده می شود و این داستانها گاه به گونه^۹ نقل قول و گاه به صورت گفت و شنید خودنمایی می کند و به

۱- اشاره است به حدیث. قَالَ اللَّهُ عَزَّوَجَلَّ سَبَقَتْ رَحْمَتِي غَضَبِي. ر. ک: (احادیث

مثنوی)، ص ۲۶.

هرحال از تعاریفی که امروز برای استقلال ابیات غزل آمده به دور است چنانکه در غزل به مطلع: "ای دل چه اندیشیده‌بی در عذرکن تقصیرها" درخلال غزل داستانی را آغاز کرده، می سراید:

روزی یکی همراه شد، با بایزید اندر ره

پس بایزیدش گفت: "چه پیشه گزیدی ای دغا"

گفتا: "که من خربنده‌ام" پس بایزیدش گفت رو

یارب خرش را مرگ ده تا او شود بنده: خدا

" جزوشم (کلیات شمس) ص ۶"

و یا در غزل دیگر به مطلع:

ای مبدعی که سگ را بر شیر می فزایی سنگ سیه بگیری آموزش سقایی^۱

به آوردن داستان ضمن غزل می پردازد و به هیچ روی از شیوه اندیشه‌بی که

انگیزنده طبع خروشان اوست تن نمی زند.

به طور کلی (غزلیات شمس) را به دودسته متمایز با ید تقسیم کرد: نخست

غزلیاتی که به شیوه قلندرانه و در نهایت دل انگیزی و خاطر پسندی سروده شده

ومی تواند آئینه‌بی از بی خودیها و شوریدگی‌های (مولانا) در عشق‌ورزی باشد.

این گونه غزلیات بخش بیشتری از (دیوان شمس) را تشکیل می دهد و یکی از

بهترین و والاترین نوع غزل غنایی در ادبیات فارسی به شمار می رود.

دسته دوم غزلیاتی است که گویای مراتب انسانی و تهذیب نفس و راهی است

که آدمی برای وصول به مرحله والای آدمیت و پیوستن به معبود و معشوق ازلی بر

می گزیند، ولی بدون هیچ دودلی می توان ادعا کرد که این عارف بزرگ و عاشق

۱- جزو ششم (کلیات شمس) ص ۱۹۶.

سریب- و سسرچیره صبع در همه حال ناخوداگاهانه سخت پای بنداستمرا اندیشه
اصیل خویش است چنانکه در غزل به مطلع :
ای دل چه اندیشیده‌یی در عذرکن تقصیرها زان سوی او چندان وفا ، زینسوی تو چندین جا
در سراسر غزل اندیشه (گناه و بخشایش) را می‌نماید و همه جا این دو موضوع را می‌گیرد
می‌کند و یا در غزل زیر :

آمده‌ام که تا به خود ، گوش‌کشان‌کشانمت
بی‌دل و بی خودت کنم در دل خود نشانمت

آمده‌ام چو باد خوش ، پیش‌توای درخت گل
تا به کنار گیرمت خوش خوش و خوش نشانمت
گل که بود ؟ که گل تویی ، ناطق امر قل تویی

گردگری ندانمت ، چون تو منی بدانمت
آمده‌ام که تا ترا ، جلوه دهم در این سرا
همچو دعای عاشقان ، فوق فلک نشانمت
آمده‌ام کزین سرا ، تلخ‌کنم دل ترا

پس به عنایت قوی ، جانب‌خویش‌خوانمت
صید منی ، شکار من ، گر چه زدام جسته‌ای
جانب دام بازرو ، گرنرو برانمت
شیر بگفت مر مرا ، نادره آهوی برو
در پی من چه می‌دوی ، نیز که بردارنمت

نی که تو شیرزاده‌ای ، در تن آهوی نهان
من ز حجاب آهوی ، یک ره وارهانمت
جان‌وروان من تویی ، فاتحه خوان من تویی
فاتحه شو تو یکسری ، تا که به دل بخوانمت

زخم پذیر و پیش رو، چون سپر شجاعتی

گوش به غیر زه مده، تا چو کمان خمانت

هم تو بگوش شمس‌دین، شرح صفت ذات خویش

زانکه به شرح وصف تو، بی دل و بی زبانمت

که آنچه در سراسر غزل مورد توجه و اندیشه (مولانا) ست توجیه عنایت حق و رحمت

بی کران اوست، چنانکه همین استمرار اندیشه در غزل زیر به چشم می آید؛

آن نفسی که با خودی، خودتوشکار پشه‌یی وان نفسی که بی خودی، شیرشکار آیدت

آن نفسی که با خودی، یارکناره می کند وان نفسی که بی خودی، مه‌به‌کنار آیدت

آن نفسی که با خودی، حوصلات چو ذره ایست وان نفسی که بی خودی، دل چو بحار آیدت

آن نفسی که با خودی، همچو خزان فرسوده‌ای وان نفسی که بی خودی، دی چو بهار آیدت

جمله بی قراریت، از طلب قرار تست طالب بی قرار شو، تا که قرار آیدت

جمله بی مرادیت، از طلب مراد تست ورنه همه مرادها، همچو نثار آیدت

عاشق جور یار شو، عاشق مهر یار نی تا که نگار نازگر، عاشق زار آیدت

و لزوم حرکت و پویایی را در وجود عاشق تصویر می کند و به هر حال اغلب

غزلها هر اندازه هم پریشان باشد، با زار نظرا ندیشه محدود و از دویا سه موضوع خارج نیست

در اینجا برای آشنایی بیشتر به شیوه^۶ اندیشه^۶ (مولانا) در (غزلیات شمس)

بہتر است به تحلیل ارزنده‌یی که دکتر (صورتگر) از غزلیات دل‌انگیز (مولانا)

کرده است، توجه کنیم :

"در میان تمام آثار ادبی ایران هیچ اثری یافت نمی شود که مانند (غزلیات

شمس)، اینهمه پر سوز و گداز در عین حال این قدر پراز شور و نشاط و وجود و التهاب باشد:

هرچه می بیند و به هر چه توجه می کند، برای تحریک ذوق او عاملی می شود، با

۱- چینه دان مرغ، و در اینجا به معنی صبر و ثبات و ظرفیت آمده است.

جسار - پروایی محض عقیده خویش را بیان می کند زیرا نسبت به آنچه می گوید ایمان دارد و صمیمیت و خلوص از خلال ابیات او آشکار است. به حیات با همه ناملایمات آن با جرات و شهامت مواجه است و آن ترس و دهشتی که گاهی از افکار دیگران تراوش می کند در او نیست، زیرا به آینده اطمینان دارد و ایمان و امید و خوش بینی محض از کلمات او می چکد، عالی ترین آرزویی که دارد آنست که از آنچه هست برتر شود و از آنجا که هست فراتر رود، التهابی خستگی ناپذیر و مستدام همواره با او ملازم است و در پی افکاری است که تا ابدیت می رود. فلسفه و ماوراء الطبیعه و حکمت و عرفان میدان هنر نمایی اوست و در این میدانها که انتهای ندارد در جستجوی مطلق است، همانطور که قطعیات حیات به غیر قطعی و معلوم به نا معلوم می رسد و زمان به لایتناهی می کشد، میل به بیان نیت و میل به حیات در وی توأم گشته، اعتقاد به جاودانی بودن و خلود روح در او پیدا می شود. در حالت هیجان کلمه بی یا جمله بی را تکرار می کند و یا فکری را با پیرایه های گوناگون چندین بار آشکار می سازد و همین تکرار مانند طنین طبلی که با ترانه بی همراه است، روح را به طرب می کشاند و دل را در بر آدمی به رقص می آورد، قدرت خلاقه اوبه هنری که مرامت و زحمت شاگردی در اثر تمرین و آزمایش آن را تکمیل کرده بی اعتناست. او حوصله نامل و تفکر ندارد و مستقیم و بدون اندک توقف به موضوع وارد می شود و با همان سرعت تا پایان می رود، زیرا شعر را به خاطر هنر نمی سراید، بلکه آنرا حدیث نفس می شناسد و می خواهد آنچه در باطن وی می گذرد بی پرده پوشی و ریایا باریان یکدل در میان نهد و آنهارا در نشاط روحانی خویش شریک سازد. دست چین کردن عزل یا غزلیاتی از دیوان شمس که هر یک حالی مخصوص را بیان می کند بسیار دشوار است زیرا این افکار روزی شش بند وجود (مولانا) را فرا گرفته و آن در هر غزل خبری به ما می رسد. این اخبار آنقدر رنگارنگ و متنوع

است که نمی توان آنها را از روی یکی دو غزل معلوم ساخت، با این همه بسرایی
آشنایی با آن دل سودازده و روح رقاص که در همه آثار عالم صنع ، جمال ازلی
را مشاهده می کند چند غزل انتخاب شده است :

امروز درین سودا ، رنگ دگرست این دل	امروز بحمدالله ، از دی بتر است این دل
از خوردن آن باده ، زیروز بر است این دل	در زیر درخت گل ، دی باده همی خورد او
از ذوق نی عشقت ، همچون شکرست این دل	از بس که پی عشقت ، نالید در این پرده
پایسته به گرد تو ، همچون کمرست این دل	بند کمرت گشتم ، ای سبز قبای من
همچون صد فست این تن ، همچون گهر است این دل	از پرورش آبت ، ای بحر حلاوت ها
در تابش آن خورشید ، همچون سحرست این دل	شمس الحق تو بیزی ، تابنده چو خورشیدست

* * *

این چیست که می دانم ؟ این چیست که می خوانم ؟	من هیچ نمی دانم ، من هیچ نمی دانم
من مانده در این وادی ، سرگشته و حیرانم	تا کیست که می داند ، تا کیست که می خواند
گفتا من لایعقل ، این روز نمی دانم	از خویش پیرسیدم ، گای خواجه چه نامی تو ؟
کز آتش این سودا ، پر دود بود جانم	گفتم ز که پرسم این ، تا حل شود این مشکل ؟
گفتم که نکوگفتی ، از گفته پشیمانم	گفتا که زبان درکش ، خاموش کن ای مسکین

* * *

صد بار ترا گفتم ، کم زن دوسه پیمانہ	من مست و تود دیوانه ، مارا که برد خانه ؟
هریک بترا زد دیگر ، شوریده و دیوانه	در شهر یکی کس راهش سیار نمی بینم
جان را چه خوشی باشد ، بی صحبت جانانه	جانابه خرابات آی ، تا لذت جان بینی
ای پیش چو تو مستی ، افسون من افسانه	ای لوطی بریط زن ، تو مست تری یا من
زین دخل به هشیاران ، مسپاریکی دانه	تو وقف خراباتی ، خرجت می و دخلت می
در هر نظرش مضمهر ، صد گلشن و کاشانه	از خانه برون رفتم ، مستیم به پیش آمد

چون کشتی بی لنگر، کز می شد و مژمی شد در حسرت او مرده، صد عاقل و فرزانه
گفتم که رفیقی کن، بامن که منت خویشم گفتا که به شناسم، من خویش ز بیگانه
من بی سرو دستارم، در خانه^۶ خمارم نک سینه سخن دارم، زان شرح دهم یانه؟
در جای دیگر نگارنده^۶ این منظور از بیم آنکه مبادا دامان این پیشتاز عرفان
ایران زود رها شده و حق او چنانکه سزاوار اوست ادا نشده باشد بیان مفصل تری را
ضرورت می بیند و چنین می نویسد :

"سخن درباره^۶ روح پر از هیجان این صوفی دانشمند بزرگ بود که مانند آتش
افروخته همه جا را دچار لهیب خویش می کند و نه تنها خاشاک خود بینی و سایر
ردایل را درهر که به او نزدیک می شود می سوزاند، بلکه هر برقی که از آن کانون
برمی خیزد تیرگی های جهان وجود را از بین می برد و در یکدم همه جا را روشن
و درخشان می سازد و آنان که این دم را درک کنند، آن نور پاک را توانند دید و از
پرتو آن کسب معرفت خواهند کرد و بارازی که در خلقت اشیا^۶ نهفته است آشنایی
پیدا خواهند نمود .

اما مردی به عظمت و ژرفی اندیشه مانند (مولانا) را باید از جنبه های دیگر نیز
مورد توجه قرار داد و ناگزیر اینک نیز دقایقی چند با وی خواهیم گذراند و از غزلیات
پر شور و دیگر آثار او برای آشنایی بیشتر با او و اندیشه هایش باوری خواهیم خواست .
چنانکه گفته شد (مولانا) غرق در عالم باطن است و ظواهر عالم وجود راتنها از
آن نظر که وی را به حقیقتی که در آن اشیا نهفته است می کشاند مورد توجه و اعتنا
قرار می دهد چنانکه می فرماید :

جمله^۶ ذرات عالم در نهان با تو می گویند روزان و شبان
ماسمعیم و بصیریم و خوشیم با شما نا محرمان ما خامشیم

در این توجه به کنه عالم وجود و فرار از ظواهر حیات مساءله^۶ زمان پیش می آید .

پیش‌آینده‌تنها از آن نظر که نامعلوم و غیر معین و چیزی است که باید در عالم آرزو جستجو کرد اهمیت ندارد. قسمتی از زمان که با مزاج عرفانی او سازگاری دارد، آن حال یعنی آن دم یا آنی است که به آن زمان حال گفته می‌شود و از آن بیشتر زمان گذشته است، یعنی زمانی که می‌توان به آن از واقعات عادی حیات گریخته و در آنجا ماء منی برای آسایش روان یافت.

این گذشته برای (مولانا) از حال فعلیت و قطعیت خارج شده و تنها در جهان خاطره باقی مانده است، او به داستانهای دوران سلف و زمان کودکی که پر از خاطرات شخصی است می‌پردازد و یا در عالم طفولیت دیگران اندیشه می‌کند، گاهی این گذشته آنقدر دور می‌شود که به اولین بامداد جهان و نخستین روزولادت گیتی که در آن گناه و بیماری و مرگ به وجود نیامده بود باز می‌گردد و می‌فرماید:

من آنروز بودم که اسمان بود	نشان از وجود مسما نبود
زمان شد مسما و اسما پدید	در آنروز آنجا من و ما نبود
نشان معطر سر زلف یار	هنوز آن سر زلف رعنا نبود
به بتخانه رفتم به میخانه در	در او هیچ رنگی هویدا نبود
به کعبه کشیدم عنان طلب	در او مقصد پیر و برنا نبود
سوی منظر قاب قوسین شدم	در آن بارگاه معلی نبود
نگه کردم اندر دل خویشتن	در آنجا ش دیدم، دگر جان بود
به جز شمس تبریز پاکیزه جان	کسی مست و مدهوش و شیدا نبود

یا این غزل:

زمانی که ذرات اشیا نبود	به جز ذات حق توانا نبود
دویی کی پذیرد که در بدو حال	به جز فرد قیوم یکتا نبود
بدیدی هماندم اگر واقفی	چه حاصل چو چشم تو بینا نبود

چه می گویم این سر که پیدا بود	که آدم به جز عین اسما نبود
شداز نور و آتش دو عالم پدید	به جز ذات او هیچ پیدانبود
به پیمودم این عالم از عقل و فهم	به جز دردل مست و شیدان بود
شرابی که نوشیدم از سَرِ غیب	ز مستی انگور صهبا نبود
خمش کن که جز عشق بر حال من	سر مویی آنجا هویدا نبود

بنابر این طرز برخورد با گذشته، یعنی توجه به زمانی که در پرده^۶ ایام محو شده است در نظر (مولانا) و سایر عرفای ما جنبه^۶ روحانیت محض پیدا می کند زیرا معصومیت و بی گناهی که خاص دوران خردی است با عصری که جهان آغاز حیات می کرد و در گیتی جزسی گناهی و مسرت چیزی وجود نداشت مربوط می شود و کسانی را که غرق در عالم باطنند به خداوند که پیش از حلول روح به بدن خاکی انسان با آنها آشنایی داشت متوجه می سازد.

از طرف دیگر ولادت و حیات، تجدید حیات را به خاطر می آورد. یکی از تعالیم عرفاهمین حیات مجدد است که به آن هاله بی از عظمت و کبریایی می بخشد. (جلال الدین محمد) به زیبایی ظاهری که هر چه باشد زودگذر است افسوس می خورد و از این جهت گاهی منظومه بی که حزن نهایی او را بر زوال زیبایی بی دوام و زودگذر نشان می دهد از ذوق او تراوش می کند.

در این مرحله آرزوی او معلوم نیست، زیرا هرگاه آرزو معلوم شود قطعیت پیدا می کند و قطعیت در جهان اندیشه به این کیفیت محلی ندارد. (سنایی) پیش از (مولانا) اصلاً آرزو گریزان بود تا دچار بحث و شرح کیفیت آن نشود و می گوید:

آرزوها را فرو شوئیم از دل کارزو شیوه^۶ آستان است نه ما بستنیم

و (مولانا) نسبت به جهان ماده و آزمایشها یا آرزوهای حیات بی اعتنا است زیرا سرچشمه حیات را در اندرون می جوید و روح را اسیر ماده می بیند، او مرگ را پذیره

است زیرا او را از تیرگی های حیات می رهاند و دروازهٔ ابدیت را که حیات حقیقی
و موهبید است به روی او می گشاید و از فنا و زوال به هرنحوه و کیفیتی گریزان است، چنانکه
می فرماید:

آز مودم مرگ من در زندگی است چون رهم زین زندگی، پایندگی است

عاشقان را هر زمانی مردنی است مردن عشاق بر یک نوع نیست

أَقْتَلُونِي ، أَقْتَلُونِي يَا نِقَات أَنْ فِي قَتْلِي حَيَاتًا فِي مَمَات

همان قدر که (مولانا) از آزمایش های جسمی به صرف آزمایش می گریزد و به
مجرد توجه به محسوسات، به جهان اندیشه و باطن اشیا عطف عنان می کند،
حساسیت شدید و واقع شدن تحت تأثیر، ویژهٔ اوست و افکارش از یک قابلیت انعطاف
شگفت برخوردار است، گاهی احساسات او به قدری شدید می شود که می خواهد
با حیات نهانی طبیعت در آمیزد و با آن یکی بشود، یعنی از ظاهر اشیا در گذشته
به باطن آنها فرو می رود و چون این دل است که محل اسرار نهانی است طبعا با
تنهایی و عزلت راغب است زیرا خلوت بی مدعی دریچهٔ روح را می گشاید و آن را
برای هر چه بیرونی است فرومی بندد. گاهی پرده‌یی از ابهام بیان او را فرا گرفته
است و خواننده را دعوت می کند که از روشنایی کم رمقی که هست به کنه مطلب برسد
زیرا موضوع آنچه انتخاب کرده در سطح نیست و نیازمند تعمق و ژرف اندیشی است
همین کیفیات در کلماتی که بر می گزیند موجود است و کلمات و جمله‌ها معنی عمیق
تر و ژرف تری دارند که فهم آنها آنقدر که به ذوق و احساس مربوط است به هوش
و دانش ارتباط ندارد.

دل حساس و پراز تاءثر (مولانا) که با آفرینندهٔ خویش همواره رازو نیاز دارد
گاهی در مسأله گناه مانند کودگانی که بازچهٔ خویش را که پدر برای آنها فراهم ساخته
شکسته‌اند و از بیم پرخاش و عتاب پدر آرامش از آنها سلب شده و آرزویی جز آن

ندارند که پدر بر آنها تبسم کند و از آن خطا چشم پوشی نماید به بیان
 تا اثرات خویش می پردازد، در این غزل خبری از آن حال به ما می رسد و
 ما را که با معاصی محشوریم خرسند می سازد که آخر در رحمت خداوندی بازست
 و کسی از آن آستانه نومید باز نمی گردد؛
 باز آدمم چون عیدنو، تا قفل زندان بشکنم
 وین چرخ مردم خوار را، چنگال و دندان بشکنم
 هر جایکی گویی بود، چوگان وحدت وی برد
 گویی که میدان نسپرد، در زخم چوگان بشکنم
 گشتم مقیم بزم او، چون لطف دیدم عزم او
 گشتم حقیر راه او، تا ساق شیطان بشکنم
 چون من خراب و مست را، در خانه خود رده می
 پس می ندانی این قدر، این بشکنم، آن بشکنم؟
 گر پاسبان گوید که هی، بروی بریزم جام می
 دربان اگر دستم کشد، من دست دربان بشکنم
 چرخ ارنگردد گرد دل باز بیخ و اصلش برکنم
 گردون اگر دونی کند، گردون گردان بشکنم
 خوان کرم گسترده بی، مهمان خویشم کرده بی
 گوشم چرا مالی اگر، من گوشه نان بشکنم
 نی نی منم برخوان تو سر خیل مهمانان تو
 جامی دوبا مهمان زخم، تا شرم مهمان بشکنم
 ای که میان جان من، تلقین شعرم می کنی
 گرتن زخم خامش کنم، ترسم که فرمان بشکنم

این روح پرشور تا آخرین دقایق حیات و آنگاه که تن خاکی در رنج بیماری افتاده بود و نیروی بدنی توانایی مقابله با عوارض ناشی از مرض نداشت، از هیجان و التهاب خویش نمی‌کاست و کلمات و اندیشه‌ها مانند باران بردفتر غزلیات (مولانا) می‌ریخت. ^۱

اگر چه این پژوهش گوشه‌یی از اندیشه^۲ جهانگیر (مولانا) را می‌نماید ولی بی‌هیچ دودلی باید اعتراف کرد که تنها مشتکی از خروار و قطره‌یی از دریای بی‌کران اندیشه^۳ اوست که از ازلیت تا ابدیت گسترش دارد و ورود به جهان بزرگ آن، دفاتری دیگر و زمانی بسیار را نیازمنداست. همین قدر می‌توان گفت که قدرت تحیل و باریک‌اندیشی و پرواز روح پر مایه^۴ (مولانا) تاجایی گسترش یافته که به هر سوی جهان انسانیت سرکشیده و در آن عارفانه‌تر فزونی و جست‌وجو نشسته است تا جایی که شاید هیچ‌یک از اندیشمندان جهان چنان راهی را نیپیموده‌ویا لا اقل برآمدانندیشه‌ها و سیر روحانی و بینش جهانی خود را این چنین شیوا و دلپذیر ننموده باشند.

سوررئالیسم و "مولانا"

در میان پژوهشهایی که در چند سال اخیر در آثار (مولانا) به عمل آمده، توجه محققان به گونه‌یی تشابه میان شیوه^۵ تعبیر و اندیشه این عارف و شاعر ارزنده با (سوررئالیسم) جلب شده و حتی برخی از اینان پیوستگی همه جانبه‌یی را میان آثار (مولانا) و این مکتب عنوان کرده‌اند، ولی در این گفتار بی‌آنکه در اثبات این پیوستگی و تشابه اصرار ورزیده شود، پیرامون تعبیر (مولانا) و همانندی‌های آن با (سوررئالیسم) که چندین قرن پس از وی بنیان‌گذاری شد سخن رفت و اکنون در مورد شیوه^۶ اندیشه^۷ (مولوی)

۱- (تجلیات عرفان در ادبیات فارسی)، ص ۳۷-۵۲.

بر همین پایه به نکاتی چند اشاره می شود .

تردید نیست که شیوه^۶ اندیشه^۶ (مولانا) را در همه جهات نمی توان با پایه‌های فکر و اندیشگری (سوررئالیست) ها و پیشروان آن منطبق دانست زیرا مقام و اندیشه^۶ وی بسی برتر و والاتر از آن^۶ است که در این میان سنجشی به وجود آید ولی با این همه می توان پایه^۶ و مبانی مسلمی را که (سوررئالیست) ها برای مکتب عملی و فکری خود نمودند به درجه عالی تری در آثار (مولانا) جستجو کرد .

اگر (سوررئالیسم) زبان حال تشنج‌های دنیای معاصر یا دعوت به عصیان و فریاد و اعتراض قرن بیستم برنا هماهنگی‌های تمدن جدید است که آدمی را از اصالت خود دور کرده، اندیشه‌های متجلی در شعر (مولانا) مایه^۶ اصل‌تر و والاتری از این دست را در خویش دارد، چه در سخن وی همه جا اصالت انسان و دور افتادن وی از مبدا^۶ کل به مناسبت پای بندی به تعلقات دنیوی و در نتیجه رنگ‌پذیری از زشتی‌ها و شهوات و تمایلات نفس برتر است و فریاد او از این دور افتادگی و سببهای آن، جهانی را تحت تأثیر قرار می دهد و بشر را به رهایی از بندهای دنیوی که همه زائیده^۶ تمدن اجتماعی اوست می انگیزد و راه روشنی برای صمیمانه و دلیرانه عشق ورزیدن به معشوق ازلی و پیوستن به صفات عالی او می نماید .

اگر ریشه‌های (سوررئالیسم) که معانی و مفاهیم واضح را در شعر طرد و تحقیر کرد و پدید آوردن ابهام و پیچیدگی را رواج داد از (رمانتیسیم) سرچشمه می‌گیرد، اگر "بودلر"^۱ برای گریز از محدودیت‌های جهان، افیون وحشیش را بر زهد و تقوای عبوس مرجح می‌شمرد و این کیفیت را کم و بیش (جنبش‌های تغزلی روح) می‌نامد،

۱- (Charles Baudlaire.) نویسنده فرانسوی. ۱۸۲۱-۱۸۶۷

اگر "رمبو"^۱ پیشرو (سوررئالیسم) با مایه^۲ تاثیر اشعار "بودلر" تا پایان عمر میان (عشق به مطلق) و (رسالت در دوزخ جهان) دست و پا می زد و زیر بار سالوس و ریای اجتماع نمی رفت و می کوشید با آثار خویش آدمیان را از قید خویشتن برهاند و زشتی های جهان را به آنان نشان دهد. ^۳ از نظر مکتب های ادبی اروپا اصولا پایه^۴ اشعار عارفانه^۵ فارسی را نمی توان از (رمانتیسم) بی بهره دانست و نمونه های کامل اشعار عرفانی نیز همراه با ابهامی است که تنها اهل عرفان و آشنایان به این مکتب بر آن آگاهی دارند و (مولانا) در آثار دلپذیر و غزلیات خود که نمودار کامل وارزنده بی از اشعار عرفانی است بسیار عصیانی تر و شجاعانه تر از محدودیت های این جهان که رشته های سردرگمی بر دست و پای اندیشه^۶ آدمی پیچیده و بینش و اندیشه^۷ والای ویرا در تنگنای ناچیز مسایل این جهانی گرفتار کرده است می گریزد و همواره بسی شدیدتر و بی رحمانه تر به پیکار بازهد و تقوای عبوس و سالوس وریا می پردازد بی آنکه افیون وحشیش را وسیله^۸ بی خویشی و (جنبش های به اصطلاح تغزلی روح) قرار دهد، بلکه وی به نیروی تربیت و تهذیب نفس و ایمان پرشکوهی که با مایه^۹ عشق شورانگیز الهی وجود او را فرا گرفته، مایه های رستاخیز تغزلی روح را فراهم می آورد و آنچنان در وادی عشق و شوریدگی و وصال به معشوق و تجدید اصالت خویش می تازد که برای وی ماندنی نمی توان یافت. او نیز قرن ها پیش از "بودلر" و "رمبو" و به نسبت بسیار ارزنده تر و چشم گیرتری با سالوس وریا نبرد کرده و به پیروی از عشق الهی و ایمان سرسخت

۱- (J.N. Arthur Rimbaud) شاعر فرانسوی . ۱۸۵۴-۱۸۹۱

میلادی .

۲- (مکتب های ادبی) ، ص ۳۰۱ .

خویش به این عشق، از قید خویشن‌رهای یافته و ضمن این ککش و کوشش به روشنگری پرداخته و راه وصول به هدقهای برتر انسانی را نموده‌است. از جهات دیگر نیز وجود تشابهی میان اصول (سوررئالیسم) با شیوه‌بی که (مولانا) در آثارش به‌کار گرفته می‌توان یافت، از جمله در غزل زیر:

دی‌میان عاشقان ساقی و مطرب میربود	در هم افتادیم، زیرا روز گیرا گیر بود
عقل با تدبیر آمد در میان جوش ما	در چنان آتش چه جای عقل با تدبیر بود؟
در شکاری دلان صد دیده‌ء جان دام بود	وز کمان عشق پران صد هزاران تیر بود
آهوی می‌تاخت آنجا بر مثال ازدها	بر شمار خاک شیران پیش او نخجیر بود
دیدم آنجا پیر مردی طرفه‌بی، روحانی	چشم او چون طشت خون و موی او چون شیر بود
دیدم آن آهوبه‌ناگه جانب‌آن پیر تاخت	چرخها از هم جدا شد، گوشت از زیر بود
کاسه‌ء خورشید و مہار عربده در هم شکست	چونک ساغرهای مستان نیک با توفیر بود
روح قدسی را به رسیدم از آن احوال گفت	بی خودم من، می‌ندانم، فتنه‌آن پیر بود
شمن‌تبریزی، تودانی حالت مستان خویش	بی دل و دستم خداوند اگر تقصیر بود

که مانند آن در (غزلیات شمس) کم نیست و خواننده را با اندیشه‌ء مجرد (مولانا)

آنکه نظارت ذهن و عقل با آن همراه باشد آشنا می‌کند، مانا که وی در عالم بی‌خویشی، رویایی آسمانی را که تنها در اندیشه‌ء بزرگ‌مردی چون او متصور می‌شود مجسم می‌بیند و بی‌آنکه به‌امکان واقعیت آن در جهان مادی ببیند و یادربیان ذره‌بی از اصالت آن بکاهد، نقش اندیشه‌خود را بی‌خودانه در پرنیان سخن می‌نماید.

این بود تحلیلی از اندیشه بزرگترین شاعر عارف ایران و جهان که در کمال ناتوانی نموده شد و اکنون به گفتگو پیرامون یکی دیگر از شوریدگان عالم شعر و عرفان که وی نیز در این گذرگاه مقامی ویژه و والا دارد می‌پردازیم.

تـ حافظ^۱

پس از (مولانا جلال الدین) که شعر عرفانی فارسی را با درخشش چشم‌د و نبوغ کم مانند خویش به اوج کشید، در فاصله‌ی حدود یک قرن، دفترش عرفانی فارسی با نغمات جان پرور و دل انگیز یکی دیگر از نواغ زبان فارسی، یعنی مردی که سخنش مانند (مولانا) جهانگیر شد، آرایش یافت.

این چهره^۲ درخشان که نامش برای مردم پارسی زبان، و حتی کسانی که ادبیات ملت‌ها کشتی داشته و دارند آشنا و احترام‌انگیز است، همان (حافظ) است که به قول (دشتی) در کمال درویشی "پشمین کلاه خویش" "به صد تاج خسرو" برابر نمی‌کند و "رستگاری جاوید" را "در کم آزاری" می‌داند، و آن‌همت را دار که "از هر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد" باشد.^۳

داوری راستین آنکه (حافظ) پس از (مولانا) تنها چهره^۴ فروزانی است که، زمینه شعر عرفانی و اوج زیبایی اندیشه در زبان فارسی تجلی کرد و بی هیچ تعصب دودلی پس از او سخنور دیگری نتوانست زبانی و الاثر یا آئینه‌ی روشن‌تر از شعر برای جلوه^۵ اندیشه‌های عرفانی و وارستگی و آزادگی در ادب فارسی به یاد گذارد.

سخن‌سنجیده پیرامون چگونگی اندیشه و شکوه‌مندی زبان (حافظ) نیز باهما

۱- (خواجeh شمس‌الدین محمد بن بهاء‌الدین حافظ) شیرازی. د. گ. : (۷۹۱ ه. ق. .
ر. ک. : (گنج سخن) ، ج ۲. ویرا به القاب : بلبیل شیراز، ترجمان الحقیقه، کاشه
الحقایق، ترجمان الاسرار، مجذوب سالکان، ترجمان اللسان، و غیره نیز ستوده‌اند
ر. ک. : (ف. د.) .

۲- (نقشی از حافظ) ، ص ۱۷ .

سرگردانی‌ها، باهمان ناتوانی‌ها که معلول ذوق نارسا و شاید ناچیزی‌دانش لازم باشد توام و روبروست، چنانکه پس از وی، پژوهشگران بسیاری کوشیده‌اند تا پیرامون سخن‌واندیشه‌های وی به تحقیقی علمی یا ذوقی برخیزند و در این آهنگ راه‌کمال بپویند^۱ ولی آنچه مسلم است هر یک از گذرگاه‌ظن‌خویش‌یار اندیشه‌ء (حافظ) شده و از کم و بیش لغزش دور نمانده‌اند چنانکه اگر بخواهیم درست داوری کنیم "حافظ" تصورات خویش را نقش کرده‌اند.

بی‌تردید در این مقام نیز گفتگو پیرامون جلوه‌های سخن (حافظ) از پذیرش طبع و ذوق نگارنده- هر چند با معیارهای بازشناخته‌ء ادبی نیز همراه باشد- دور نخواهد بود و باز بیم لغزش و نارسایی در آن همچنان باقی است.

در مورد (حافظ)، این سخنسرای طنز و سحر آفرین، این اندیشگر راستین قرن هشتم که نغمه پرداز آزاده و روشن‌بین یگانه‌ء عصر خویش است از زندگی داخلی و خانواده‌ء اوسخنی به میان نمی‌آوریم، که نه تنها جای آن نیست بلکه حافظی که آثار او در این عصر مورد تحقیق و تتبع قرار می‌گیرد، دیگر آن حافظی نیست که روزگاری در شیراز با زندگی حقیرانه و دمساز با رنجها و غمها و ملامت‌ها می‌زیست، بلکه حافظی است که شکوهمندی و باروری اندیشه‌های وی سرمایه‌ء جاودانی انسان بودن و انسان زندگی کردن است و زبان روشن و بی نظیرش که هم آهنگی دلپذیرید موسیقی اصیل را مانند است در شعر عرفانی فارسی گونه‌یی ویژه و مقامی چشم‌گیروار زنده پدید آورده است. چنین آزاده‌یی از قید زن و فرزند و پدر و مادر بیگانه است ولی با تمام وجود می‌تواند با روح پاک و پراز تاءثرش با زتاب روزگاران

۱- رجوع شود به: (تذکره‌ء میخانه) از (ملا عبدالنسی فخر زمانی قزوینی) و (آثار العجم) و (دریای کبیر) از (فرصت شیرازی). همچنین (ف. د) ذیل (حافظ).

خویش باشد .

زندگی (حافظ) در دورانی آغاز گرفت که خطه^۶ فارس با همه تدا بیروگوشه گیری هایش وارث آشفستگی ها و نابسامانی های دوره^۶ فرمانروایی مغولان بود ، دورانی که با اضطراب و وحشت و قتل و غارت بی نظیر و بی امان در بیشتر نواحی ایران همراه بود ، چه با آنکه ایران پس از چیرگی وحشتبار مغول ، عملا از شمار ممالک تابعه^۶ مغولستان بیرون آمد ، ولی حکومت شعبه بی ازبازماندگان "چنگیز"^۱ به نواحی مختلف این سرزمین ادامه داشت و پس از آن نیز دوره بی از فترت و انقلاب و بی سامانی و تجزیه در ایران آغاز شد و سلطنت های ضعیف و کم ارزش جایگزین آن گشت تا سرانجام زمینه^۶ حکومت ویرانکار دیگری چون " تیمور "^۲ را در این سرزمین آماده کرد .

سامان فارس پیش از درخشش وجود (حافظ) آلوده^۶ چنین وضعی بود تا آنکه باتدابییری که (اتابکان سلغری) از جمله (اتابک سعدبن زنگی ۵۹۹-۶۲۳ ه.ق. :^۳) و پسرش (اتابک ابوبکر ۶۲۳-۶۵۸ ه.ق. :^۴) با قبول ایلی برای حفظ امارت خود

۱- (تموجین) ، پسر (یسوکلای بهادر) رئیس قبیله (فیات) از قبایل مغول که در (۶۰۰ ه.ق. :^۵) جلوس و در (۶۱۶ ه.ق. :^۶) به ایران حمله برد و پس از تسخیر شهرهای ایران ظرف دو سال به مغولستان بازگشت و در (۶۲۴ ه.ق. :^۷) درگذشت . (ف.م. :^۸)

۲- واژه^۹ ترکی مغولی Damor=Tamor به معنی آهن است . وی در (۷۳۶ ه.ق. :^{۱۰}) ولادت یافت و در (۷۷۱ ه.ق. :^{۱۱}) جلوس کرد و (۸۰۷ ه.ق. :^{۱۲}) درگذشت . ر.ک. : (ف.م. :^{۱۳}) .

۳ و ۴- (شمس قیس رازی) در مقدمه^{۱۴} (المعجم) شرح مفصلی پیرامون نابسامانی های بقیه^{۱۵} پاورقی در صفحه^{۱۶} بعد

و فارس به کار بردند، این بخش از ایران نسبتاً از خطر ویرانی و نابسامانی آن روزگار در امان ماند و به همین دلیل به صورت یکی از پناهگاههای فاضلان زمان و در نتیجه از مراکز بزرگ ادبی و علمی دوره مغول درآمد و با این وصف پس از این گروه در اثر بی تدبیری های اخلاف آنان دوباره فارس دستخوش حکومت امرای برگزیده ایلخانان مغول شد و غالباً آن ناحیه آباد و وسیع در آتش بیداد و اختلاف می سوخت .

(حافظ) در دورانی می زیست که آثار این آشفتگی ها همچنان در زندگی اجتماعی مردم آن سامان از هر سوی به چشم می خورد، زندگی وی معاصر (آل اینجو) و حکومت افرادی مانند: "امیر شیخ ابواسحق" ^۱ و سپس "امیر مبارزالدین محمد" ^۲ و پسرش "شاه شجاع" ^۳ بود که (شاه شیخ ابواسحق) را در ۷۵۸ هجری قمری برانداختند و سلسله (آل مظفر) را بنیان گذاشتند ^۴ در این دوران نیز فقر عمومی، از میان

بقیه پاورقی صفحه قبل:

حاصل از حمله مغول و اوضاع آن روزگار فارس و سپس کوشی که (اتابک سعد) و پسرش (اتابک ابوبکر) در راه آبادانی و امنیت پارس انجام دادند آورده است که برای آگاهی به احوال این دوران قابل توجه است .

۱- د. گ: (۷۵۸ ه. ق.) .

۲- جلوس (۷۱۸ ه. ق.) ، د. گ: (۷۶۵ ه. ق.) .

۳- جلوس (۷۵۹ ه. ق.) د. گ: (۷۸۶ ه. ق.) .

۴- (حافظ) با افرادی دیگری مانند: قوام الدین عبدالله ۷۷۲ ه. ق.) و (شاه منصور

۷۹۰ ه. ق.) نیز معاصر بوده است .

رفتن بسیاری از آبادانی‌ها و کوچک شدن شهرها و بهم ریختن مراکز تحقیق و تعلیم و تعلم که زائیدهٔ درگیریهای حکومتی بود مایهٔ تنزل علمی و فکری ایرانیان شده بود^۱ و سرانجام چنین وضعی مایه شد تا عده‌یی مردم از یاس و فقر و نومیدی روی به خانقاه‌ها آورند و با امان جستن در پناه آن، سربار شیوخ و پیشوایان دیگر تصوف کردند و زمینهٔ انحطاط تصوف و عرفان را در قرون بعد هموار سازند.

نه تنها سروده‌های شاعرانی مانند: (سیف فرغانی) و (خواجوی کرمانی) و طنزهای شیوا و شیرین (عبیداله زاکانی) می‌تواند نمودار گویایی از اوضاع زمان (حافظ) باشد، بلکه دیدقوی یک منتقد واقعی و آشنا به اصول جامعه‌شناسی، احوال نامناسب و یاء سرونومیدی و آشفتگی آن دوران را از کنایه‌های طنز آمیز و انتقادهای رندانه‌یی که در کمال تدبیر و تیزبینی در آثار (خواجه شیراز) آمده، می‌بیند.

جای تردید نیست که (حافظ) با حدود ۶۰۰ غزل خود، در چنین دوره‌یی توانست حتی جهان ادب امروز را تسخیر کند و نامش را با جلوهٔ اندیشه‌های تابناک خویش در سخنی که در اوج فصاحت و بلاغت و استواری و دلنشینی غیر قابل تقلید است جاودانی سازد. اینک چون در این گفتار تاء شیر سخن (حافظ) به عنوان بررسی یک نقطهٔ عطف در غزل فارسی مورد نظر است با اعتراف به کمال ناتوانی که در این راه نگارنده را شرمگین می‌دارد، به بررسی شیوهٔ تعبیر و نمایش اندیشه‌های (حافظ) پرداخته می‌شود.

غزلیات "حافظ" از نظر شکل

در دورانی که مورد گفتگوی ماست به طور کلی غزل فارسی چه در زمینه‌های

۱- قصیدهٔ (سیف فرغانی) بهترین نمونهٔ اوضاع این دوره است. ک: (تاریخ ادبیات در ایران)، ج ۲، ص ۷۸.

عاشقانه و چه در گذرگاه عرفان، به مناسبت اقتضای زمان و تحول زبان از نظرواژه و شیوه^۶ تعبیر و ترکیبات و تشبیهات و غیره، دگرگونی‌هایی را پذیرفته بود.

تحلیل غزلیات (خواجه) از نظر لفظ، در موقعیتی انجام می‌پذیرد که زبان غزل‌چنانکه خواهیم دید - نزدیک به یک قرن قبل از وی وسیله^۷ (سعدی) به کمال آراستگی و شکوهمندی رسیده بود ولی با این حال از سرویژگی زبان (خواجه) و مشخصات یگانه^۸ شیوه^۹ تعبیری به آسانی نمی‌توان گذشت، زیرا وی مکتب شکوهمند دیگری در زبان غزل به وجود آورد که با گذشت شش قرن تمام، تاکنون هیچ شاعری یارای تقلید و پیروی از آن را نداشته‌است.

در آغاز شاید از زبان (حافظ) پس از (سعدی) سخن گفتن و اوج آنرا نمودن کاری بیهوده و نادرست بنماید، یا آن‌آنکه روشن‌بین‌ترند قیاس میان این دو راکه هر یک با جهان‌بینی و اندیشه‌های ویژه^{۱۰} خود در اشعار خویش جلوه کرده‌اند ناپختگی دانند، ولی آنچه مسلم است چون زبان هر دو در شعر، فارسی است، بی آنکه آهنگ برتری دادن یکی بر دیگری در میان باشد، این ارزیابی تاحدی امکان پذیر است.

غزلیات (سعدی) و (حافظ) هر دورامی‌خوانیم، حتی آن ابیاتی را که از نظر مضمون و اندیشه تا اندازه‌یی هماننداند:

از "سعدی":

آن چه عیب است که در صورت زیبای تو هست

و آن چه سحر است که در غمزه^{۱۱} فتان تونیست

از "حافظ":

نازنین تر ز قدت در چمن حسن نرست خوشتر از نقش تو در عالم تصویر نبود

هر دو شاعر چیره طبع خواسته‌اند کمال زیبایی معشوق و بی نقصی وی را

چرا شاعر بالا جلوه گر کنند، هر دو شعر زیبا و استوار و شیرین و منسجم است، از نظر
لفظش باید نتوان هیچ یک از اجزای این دو بیت را با جزء بهتر و گویاتری جابجا کرد.
هر دو در حد سخندانی و زیبایی سروده شده اند، ولی روشن نیست یا دست کم
بسیار مشکل می توان آن کیفیت روحانی که شعر و زبان (حافظ) را از (سعدی) ممتاز
می کند بیان داشت، تردید نیست که آن حالت در درون الفاظ، گزینش واژه ها و
شیوه به هم پیوستن و تعبیر آنها نهفته است. (سعدی) جمال عاشق را در بی عیبی
صورت و غمزه فتان و سحرآمیز او ترسیم می کند و بی آنکه به دیگر اجزا پردازد یک
زیبایی محدود را می نماید، ولی (حافظ) به ویژه با مصراع "خوشر از نقش تو در عالم
تصویر نبود" با کلیت بخشیدن به شعر خویش یک زیبایی نامحدود و کامل را نقش
می بندد و با چنین داوری جای سخنی باقی نمی گذارد و شاید این ویژگی به نوع
اندیشه و جهان بینی فردی و تفاوت زیبایی شناسی شاعرانه این دو پیوسته باشد
که هنگام خلق بیان، هر یک به گونه یی در زبان جلوه می کند.

از این روست که نمایش یک یک ریزه کاریهای زبان و شیوه تعبیر (حافظ) که
آمیخته به جهانی در ظاهر آرام و در حقیقت آشفته و متلاطم، شیوه یی سرشار از
ابهام خیال انگیز ولی روشن و کلیتی چشم گیر و بی مانند است کاری مشکل و گسترده
و در حوصله دفتری سترک و دانشی وسیع و ذوقی درخور است و به همین دلیل
برای پی بردن و آشنایی به زبان رندانه و در عین حال موجز و استوار (حافظ) که
بیشتر متوجه مفاهیم عمیق است باید شعر او را خواند و بسیار خواند، باید شعر
او را خواند و با ذوق شاعرانه یی که شایسته آن است چشید و کمال این "قند پارسی"
را که "طوطیان هند" از آن "شکرشکن" می شوند دریافت ولی با این حال چون
بررسی زبان (حافظ) در این گفتار مطرح است به نکته هایی از شیوه تعبیر وی اشاره
می شود:

(۱) وزن :

در نیمه اول قرن هشتم رفته رفته استعمال اوزان (متوسط ثقیل) مانند ، (مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن = مضارع مثنیٰ اُخرب مکفوف محذوف) و (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن = رمل مثنیٰ محذوف)^۱ روبه تزايد رفت و از نیمه دوم قرن هشتم به مناسبت زمزمه^۲ حزن و اندوه و نو میدی و ناکامی در غزلها که منبعث از بدبختی های اجتماعی بود این اوزان مورد استفاده قرار گرفت^۳ و به همین دلیل غزلیات (حافظ) رانیز بیشتر اشعاری با اوزان (متوسط خفیف و ثقیل) که آهنگی غم انگیز دارد تشکیل می دهد. روی هم می توان اوزان به کار رفته در دیوان (حافظ) را به ثبت تعداد (۵۷۳ غزل)^۳ به ترتیب زیر دسته بندی کرد :

نسبت درصد	وزن و بحر	اوزان
۳/۵	مفعول مفاعلن فعولن = هزج مسدس اُخرب مقبوض محذوف	کوتاه
۱/۷۵	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن = رمل مسدس محذوف	
۵/۶۰	مفاعیلن مفاعیلن فعولن = هزج مسدس محذوف	
۱/۵۲	فاعلاتن مفاعلن فعلن = خفیف مخبون محذوف	
۲۳/۲۰	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن = مجتث مخبون محذوف	متوسط
۲۵	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن = رمل مثنیٰ مخبون محذوف	خفیف

۱- (تحقیق انتقادی در عروض فارسی) ، ص ۱۵۴ و ۱۵۵ .

۲- (تحقیق انتقادی در عروض فارسی) ، ص ۲۰۴ و ۲۰۵ .

۳- ماخذ این دسته بندی (دیوان حافظ، چاپ قدسی) است که وسیله آقای دکتر

(خانلری) در کتاب (تحقیق انتقادی در عروض فارسی) ، ص ۱۶۱ ، ۱۶۳ ، ۱۶۷ .

۱۷۰ ، ۱۷۸ ، ۱۸۴ آورده شده است .

نسبت درصد	وزن و بحر	اوزان
۱۴/۵	مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن = مضارع مثنیٰ اُخرب مکفوف محذوف	متوسط ثقیل
۶/۵	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن = رمل مثنیٰ محذوف	
۴/۱۹	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن = هزج مثنیٰ سالم	بلند ثقیل
۵/۱۷	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن = رجز مثنیٰ سالم	

و ۱۴/۵۲ درصد از اوزان متناوب.^۱

باید توجه داشت چنانکه در بررسی غزلیات (مولانا) نیز اشاره شد در غزلیات (حافظ) برخلاف (مولانا) که بیشتر اوزان ضربی و پرهیجان را به کار گرفته، به مناسبت آرامش روح و افسردگی از اوضاع اجتماعی، اوزان (متوسط خفیف و ثقیل) بیش از اوزان (بلند ثقیل) و دیگر بحور به کار رفته است.

(۲) موسیقی کلمات و معنی:

عنوان واژه موسیقی در شعر (حافظ) نه به آن مفهوم است که در شعر (مولانا) اشاره رفت و وجود اوزان و بحور هیجان انگیز ضربی دلیل آن شمرده شد، بلکه در آنجا مراد موسیقی و ریتم وزن مورد نظر بود و در این جا آن هم آهنگی و نوای دلنشینی منظور است که ترکیب واژه‌ها و پیوستگی آنها همراه با مفاهیم بلند و ابهام آمیز در سخن (حافظ) به وجود می‌آورد و در کنار تمام کلمات و مفاهیم و مجرد از آنها، فضایی برای پرواز خیال آدمی پدید می‌آورد. موسیقی زبان (حافظ) خارج از (موسیقی لفظ) گونه‌ی از موسیقی درونی است که مایه انگیختن روح می‌شود

۱- (تحقیق انتقادی در عروض فارسی)، ص ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۹۵، ۱۹۶.

و با معیارهای بازشناخته‌ه موسیقی قابل ارزیابی و اندازه‌گیری نیست، این کیفیت در میان همه شاعران غزلسرای ایران تنها ویژه شعر دلنشین و خیال انگیز (خواجه) است که از موسیقی ظاهری و هم‌آهنگی معنوی و ایجادیک‌گونه ترنم روح برای خواننده برخوردار است و دور نیست که آگاهی به این کیفیت برای خود (حافظ) نیز وجود داشته که در بسیاری از اشعار خویش که نمونه‌ی از آنها آورده می شود به این موضوع اشاره کرده است :

به شعر "حافظ" شیرازی گویند و می‌رقصند سیه‌چشان کشمیری و ترکان سمرقندی

* * *

غزلیات عراقی است سرود حافظ که شنید این ره دلسوز که فریاد نکرد

* * *

غزلسرایی ناهید صرفه‌پی نبرد در آن مقام که "حافظ" برآورد آواز

در این جا برای روشن ساختن منظوری که از موسیقی الفاظ در غزل (حافظ) در پیش است بهتر است به شرح دل‌انگیز و جالبی که آقای (علی دشتی) در این مورد نگاشته و نموداری از ذوق سلیم و بینش عمیق نسبت به این کیفیت شعر (حافظ) است اشاره شود :

"نمیدانم گناه ذهن‌هیجان پذیر من است و یا راستی ترکیب‌های (حافظ) طوری است که مانند موسیقی خیال‌انگیز است و در اطراف معنی مقصود، حاشیه‌ی برای جولان تخیل می‌گشاید، سرتا‌تیر موسیقی شاید جز این نباشد که اشباح را در ذهن برانگیخته و آنچه در نفس غیر شاعر خفته است به جنب و جوش می‌اندازد بطوری که شخص حساس خیال می‌کند مضراب نوازنده بر رشته‌های اعصاب او فرود می‌آید و ساز، سرگذشت آرزوهای او را می‌گوید. گاهی از یک مصراع (حافظ) چنین حالتی دست می‌دهد. یک مضمون پیش پا افتاده را وقتی چنین ترکیب می‌کند :

"الای همنشین دل که یارانت برفت از یاد"

طنین خیال انگیز موسیقی در جان شنونده می پیچد ، حنین شوق و هموم بی پایان
مهبجوری در ذهن نقش می بندد که حتی در یک صفحه و دو صفحه نمی توان آن را
بیان کرد . از خواندن بیت دیگر :

نشان یار سفر کرده از که پرسم باز که هر چه گفت برید صبا ، پریشان گفت
نگرانی و انتظار بی پایانی در ذهن نقش می بندد ، شب آدم سرگردانی در تصور
انسان پدید می شود که از هر سوراخ چاره بر او بسته شده ، آرزومندی که در بیابان
خشک و سوزان ناامیدی افتاده است و پایانی نمی بیند ، از آنکس که به پرتو خورشید
گرمی و نشاط می دهد و بدون او تمام خوبیهای زندگی بی روحوبی معنی است اثری
پیدان نیست ، بیچاره و مستاصل به هردری روی می آورد بسته است و از هر کس
گمشده خود را جویا می شود جوابی نمی شنود .

آیا سرفوت آن در کلمه برید نهفته است که وضع زندگی آن عصری را به
خاطر می آورد که تنظیمات پستی هنوز به وجود نیامده و مردم به وسیله قاصد
از حال هم خبر می شدند و شدت انتظار مردی را از شهر بیرون فرستاده که از هر
قاصد و شخصی که از دیار محبوب می آید جویای حال و خبر شود مانند امروز که
شخص منتظر ، برای رسیدن فراش پست دقیقه شماری می کند و گاهی به استقبال او
می شتابد ؟ اما قاصدی که می بایستی خبری از " یار سفر کرده " (حافظ) بیاورد ، جز
نسیم صبا کسی نیست ولی او هم پریشان گویی می کند " و در مورد این بیت (حافظ) :
از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر یادگاری که در این گنبد دوارماند
سخن را چنین ادامه می دهد . " با آنکه در این بیت مضمون تازه‌ی نیست
و شاعران به تعبیرات گوناگون قدرت دوام عشق را سروده‌اند ، اثری تازه و تکان
دهنده از آن دست می دهد ، مثل اینکه حقیقتا شخص در زیر گنبد خالی و بزرگی

قرار دارد و طنین صدایی در گوش می پیچد ، همچنین انسان خیال می کند وارد رواق وسیع و بلندی شده است که بر بدنه^۶ لاجوردی آن کتیبه‌یی با خط طلائی می درخشد که "جز نکویی اهل کرم نخواهد ماند" زیرا (حافظ) در مصراع اول گفته است "براین رواق زبرجد نوشته اند به زر".

در مضمون‌های غنایی ، همین زبان افسونگر به کار می افتد و صحنه‌های زنده‌یی را در ذهن تصور می کند ، عشق قوی و طاعی است ، معشوقه به درجه‌یی طناز و دلفریب است که زهد و اعتدال و همه گونه آرامی و متانت را درهم می شکند^۱ . به نظر نگارنده از چنین زاویه‌یی به موسیقی شعر (حافظ) نگرستن نمودی از ذوق سلیم و بینش تیز و هوشیاری شاعرانه است که (دشتی) این چنین با ذهن نکته سنج آن را دریافته و با خامه^۶ سحر خویش به جلوه^۶ آن کوشیده است .

به داوری درست شاید بتوان چنین هم آهنگی بدیع و کمال آفرین را در سخن (حافظ) ، زاعیده^۶ جهان بینی وسیع و هنر وی در گزینش کلمات و جمله بندی و نشانندن و پیوستن واژه ها در کنار هم دانست . ویژه آنکه وی در این راه چنان با رندی و طنازی و زیرکی دست اند کار آفرینش ایها مات بدیع و دلنشین می شود و آنهارا بدانگونه لطیف می آفریند که می تواند گواه راستینی بر هنر وی در پدید آوردن موسیقی معنوی شعر باشد ، و این هنری است که در میان شاعران فارسی به کمال ممکن ، در شعر (حافظ) متموج می شود و از این نظر وی را سرآمد غزلسرایان فارسی زبان قرار می دهد .

شاهد دیگری را مورد توجه قرار می دهیم :

گرد بیت الحرام خم حافظ گر نمیرد به سر بپوید باز

۱- (نقشی از حافظ) ، دشتی ، ص ۱۳۲ و ۱۳۴ .

ظاهر این شعر نمودار اشتیاق به نوشیدن شراب است و نمود این شوق در دیگر غزلیات فارسی شاید آنقدر بسیار باشد که نیاز به گواه و یادآوری آنها نباشد، ولی این مضمون وقتی از اندیشه^۶ (حافظ) می تراود و به زیور کلام آراسته می شود، با شیوه^۶ تعبیر او رنگ دیگری به خود می گیرد، با ترکیب "بیت الحرام خم" که تازه و ویژه^۶ او و خود بدیع و دلپذیر است، خم شراب حرمتی دیگر می یابد که تنها در اندیشه^۶ (حافظ) توجع دارد و در چنین کیفیتی میکده یا خمخانه نیز حالتی مقدس می یابد، به ویژه گرد میخانه به سرگشتن و آنرا چنین حرمت داشتن گونه بی از اشتیاق راتلقین می کند که نمودار اصالت آنست. به این ترتیب از همه^۶ این جملات که با زبان پرهیز (حافظ) ترکیب شده اند معانی دقیق دیگری در ذهن مصور می شود که اگر چه موسیقی آن با گوش حس نمی شود، ولی همان خیال انگیزی که برآمد یک آهنگ دلنشین موسیقی است در آدمی پدید می کند.

در موضوع بی اعتمادی به دنیا و کار آن و به قدرت مغرور نشدن و فخر نفروختن شاعران بسیار سخن گفته اند، ولی این مضمون با هنر سحر آفرین (حافظ) با چنان تعبیر ظریف و بدیعی جلوه می کند که تازگی و نوی از آن می تراود.

گره بسه بادمزن گرچه بر مراد رود که این سخن به مثل مور با سلیمان گفت که فارغ از تناسب میان واژه های (مور و سلیمان و باد)، این حقیقت از زبان (موری) که ضعیف ترین جنبنده^۶ بارگاه (سلیمان) شکوهمند و فرمانروای باد است به او گفته می شود و ترکیب (باد را گره زدن) که گویای کار عبث و بیهوده کردن است، در نهایت شربنی و مناسبت به کار گرفته می شود و در کنار مفهومی که از بیت فهمیده می شود فضای آهنگین که خیال و ذهن خواننده را به پویش می انگیزد و تاء^۶ شیر موسیقی دارد ایجاد می کند.

به این معنی نیز توجه کنیم: پیرامون نظام جهان هستی، آنچه از ماده و معنی

در عالم موجود واقعیت دارد، دشواری چگونگی تقدیر که گاه بویی از شیوه اندیشه جبریون دارد و گاه نمودار تعبدی است که در اعتقاد الهیون متعصب موج می زند بسیار شعر سروده اند که اشاره به همه آنها در حوصله این گفتار نیست، از جمله "شیخ محمود شبستری"^۱ که از عارفان بنام است و کشش مذهبی او در شیوه عرفانش جلوه بیشتری دارد می سراید :

جهان چون خط و خال و چشم و ابروست که هر چیزی به جای خویش نیکوست
ولی بلبل سخن سنج شیراز این معنی را چگونه بهم می بندد؟ با چه دلنشینی
کم نظیری چنین اندیشه‌ی را در زیور سخن می نشاند؟

نیست درد ایره یک نقطه خلاف از کم و بیش که من این مسأله بی چون چرا می بینم
گفتگو در این نیست که (حافظ) این "مسأله" را با آنکه "بی چون و چرا"
می بیند، در برخی از غزلیات دیگر خود نفی کرده است، که چنین احوالی مربوط
به روح و اندیشه هر آدمی به ویژه شاعران است که گاه و بیگاه از تأثیر محیط و
تعق و تجربه‌های زندگی و بینش خویش به گونه‌ی برخوردارند، ولی آنچه در این
نمونه مورد نظر است نیروی شگرف طبع (حافظ) در گزینش واژه‌ها و هنر بدیع او در
نشان دادن آنها کنار هم است که یک نوع موسیقی دلنشین و ویژه شعر او را می آفریند
(شبستری) از هر "خط و خال و چشم و ابرو" یاری می گیرد و با اعتبار موجودیت
بجا و تشبیه جهان به آنها نتیجه می گیرد (جهان چنانست که باید باشد) و هر جزء
آن در کاری است که اگر نباشد نظام آن برقرار نخواهد ماند، ولی انصاف را با آنکه
این بیت در زبان فارسی ضرب‌المثل شده، در مقایسه با بیت (حافظ) بسی مسکین
و ناچیز است، قطعیت و کلیت ندارد، گویی خواننده احساس می کند اگر با سراینده

۱- (سعدالدین محمود بن عبدالکریم . د. گ. ۷۲۵: ه. ق. ۰) عارف مشهور.

آن به گفتگوی فلسفی نشیند از سر اعتقاد خویش بر می خیزد زیرا اعتقادی استوار در بیان او نمودار نیست. در برابر، بیت (خواجه) با آنکه از واژه‌هایی سنگین و شکوهمند برخوردار نیست ولی قطعیت و اعتقاد استواری در آن موج است. (خواجه) به مانند ساختن جهان به اجزای چهره نیاز نمی بیند، آنچه را برای او یقین است و تجربه^۶ زمان سرودن اوست با قاطعیت بیان می کند. او بجای آنکه بگوید: "هر چیزی بجای خویش نیکوست" می گوید: "در دایره هستی یک نقطه خلاف نیست" نه کمتر و نه بیشتر، این همان معنی است، ولی زیباتر و دلنشین تر، آهنگین تر و خاطر نوازتر و سپس در مصراع دوم با آوردن قید "بی چون و چرا" به اظهار و تجربه خود قطعیت و کلیت می بخشد.

بی وفایی دنیا و بی قدری آن نیز مضمونی نیست که شاعران از سر آن گذشته باشند زیرا از دیرباز (رودکی) با بیت:

هموار خواهی کرد گیتی را گیتی است کی پذیرد همواری؟

به این مضمون دست یازیده و شاعران پس از او نیز هر یک به شیوه و گونه‌ی از آن سود جسته و آنرا دست مایه سخن خویش کرده اند، در این میان از (خواجو) شاعر دوران (حافظ) که زبان زمان او از زبان (خواجه) دور نیست و مورد نظری نیز بوده است نمونه‌ی یاد می کنیم:

پیش صاحب نظران ملک سلیمان با دااست	بلکه آنست سلیمان که ز ملک آزادااست
اینکه گویند که بر آب نهادست جهان	مشنوای خواجه که تا درنگری بر بادست
دل برین پیرزن عشوه گر دهر میند	نوعروسی است که در عقد بسی دامادااست
.....

در دیوان (خواجه) نیز غزل شیوایی است به همین ردیف و قافیه، که به احتمال زیاد با توجه کامل و به پیروی از (خواجو) سروده شده و در آن همین مضامین "بر باد

بودن جهان و بی بنیادی آن، بی اعتباری به دل بستگی و عهد دنیایی که عروس داماد بی شماری است " آورده شده است .

بیا که قصر امل سخت سست بنیادست بیار باده که بنیاد عمر بر بادست

غلام همت آنم که زیر چرخ کبُود زهر چه رنگ تعلق پذیرد آزادست

مجو درستی عهد از جهان سست نهاد که این عجوزه عروس هزار دامادست

بیت سوم در هر دو نمونه را می توان مقابل نهاد و بیت دوم و اول از (حافظ)

با بیت اول و دوم از (خواجو) قابل مقایسه است .

آیا دلپذیری و امتیاز زبان (حافظ) در این است که در بیت نخست بی آنکه

مانند (خواجو) از یک ضرب المثل مشهور " پایه جهان بر آبست " سود نجسته و

تنها (باد) را برای بی بنیادی زندگی کافی دانسته ، یا در مقابل در مصراع اول

کاخ آرزو ها را سست و به دلیل ناپایداری جهان ناچیز گرفته است ؟ آیا استفاده از

حروف (ب) و سیلاب های بلند (الف) در واژه های (بیا ، بنیاد ، بیا ، باده ، بر ،

باد) و تکرار دو بار واژه (بنیاد) شعر او را تا این اندازه فاخر و شکوهمند کرده

است ؟ آیا بیت دوم (خواجه) بر بیت اول (خواجو) از این نظر مزیت دارد که با

آوردن جمله " زهر چه رنگ تعلق پذیرد آزادست " به بیت خود کلیت داده ، در

حالتی که (خواجو) به آوردن واژه (سلیمان) کفایت کرده است ، یا در بیت سوم

شعر ، (حافظ) با جمله "مجو درستی عهد از جهان سست نهاد" و مفهوم دل

ن بستن به این "عجوزه" هزار داماد " جامعیت بیشتری به شعر خود داده و از آوردن

واژه های (پیرزن و عقد) دوری کرده است ؟ .

آیا می توان چنین اجتهاد کرد ؟ ولی هر چه هست شیوه بیان (خواجه) بسی

فاخر تر و خیال انگیز ترست ، کلمات به اختیار یا ناخود آگاهانه به زبان و دست او هم آهنگ

ترو مترنم تر در کنار یکدیگر می نشینند . شاید آوردن یک مضمون مشترک به جهان بینی

دو شاعر نیز پیوستگی داشته باشد و این مضمون از دید (خواجو) به گونه‌ی وازدید (حافظ) به گونه‌ی دیگر تجلی کند و ویژگی این جهان‌بینی در یک موضوع مشترک هنگام سیر از ذهنیت به عینیت، سخن برازنده^۶ خویش را بیافریند. در هر حال آنچه در آن دودلی نیست این است که سخن (حافظ) و ترکیب آن هنرمندان تر و استادانه‌ترست، خواه به دلایلی که آمد و خواه به سبب دید (حافظ) که همواره گونه‌ی از تلخکامی و بدبینی و فلسفه جهان‌بینی (خیام) را همراه باطنز و رضا و نوعی پذیرش بی عصیان با خود دارد.

در آنچه گفته شد سخنی از کلیت زبان (حافظ) به میان آمد و این کیفیت که یکی از ویژگی‌های زبان و غزلیات (حافظ) است و شعرا و را از اشعار دیگر شاعران جدا و ممتاز می‌کند شایسته و درخور توجه است.

آدمی شیفته^۷ خویش‌ن است، دوست دارد همه جا سخن از خویش و احوال خود بشنود، از شنیدن و سرگرم شدن به احوال خصوصی دیگران تمتعی نمی‌برد و به آن دل نمی‌بندد مگر آنکه به گونه‌ی آنرا با خویش پیوسته ببیند، به درد و سوز و شکوه و عقیده دیگران توجهی نمی‌کند، مگر آنکه درد دیگران با سوز درون او، با محرومیت‌های او و شیوه^۸ تفکرش همانند باشد و یا مایه‌ی از آنچه در ذهن او متموج است در آن بیابد، روشن نیست که آیا (خواجه) به این احوال در سرودن اشعار خویش توجه داشته و یا ناخود آگاهانه و به پیروی از شیوه و برآمد طبع، بیشتر غزلیات خویش را همه‌جانبه و کلی سروده است.

وی در بیان هر مقصود و هر تجربه و اندیشه، از خویش سخن نمی‌گوید دردهای مشترک با مردمان را می‌یابد و بی آنکه به آن جنبه^۹ خصوصی دهد، چنان باگزینش کلمات و پیوند آنها به شعر خویش کلیت می‌دهد که هر کس و از هر طبقه و با هر شیوه اندیشه که باشد زبان حال خویش را در شعر (خواجه) خواهد یافت

برای نمونه به این شعر توجه کنیم :

شرح مجموعه گل مرغ سحر داند و بس که نه هر کورقی خواند معانی دانست

در این بیت (حافظ) دانش و آگاهی از آنچه را مورد نظر است به خویش اختصاص نمی دهد، هر خواننده‌ی را آزاد می‌گذارد که هرگاه به موضوعی بیش از دیگران آگاه است، یا هر عاشق سوخته‌ی را که گرفتار پند افراد بی‌خبر از حال و معانی می‌شود، خویش را مرغ سحر بداند و در مقام زمزمه و پاسخ طنزآمیز به این بیت اجتهاد کند:

جای آنست که خون موج‌زند در دل لعل زین تغابن که خزف می‌شکند بازارش

در ادب فارسی اشعار بسیاری هست که شکوه شاعران از بی‌مهرتی قوم، ناشناخته ماندن منزلت سخن و هنر، رواج سخیف در مقابل اندیشه و قوت ادراک را نشان می‌دهد، تردید نیست دردی که در این بیت موج می‌زند و ترنم می‌کند زبان حال خود (حافظ) در دوران نابسامانی است که شرح آن آمد، ولی او اشاره به خویش پرهیز می‌کند، اجزای سخن را چنان به هم می‌پیوندد که صاحب قدری که منزلتش در برابر بی‌مایگان و بی‌هنران نشناخته مانده شکوه دل خویش را در آن می‌یابد و (خواجه) را "لسان‌الغیب" و "ترجمان‌اللسان" و واقف به اسرار درون خود می‌شناسد.

به احتمال قوی صرفنظر از شیوه اندیشه، زیبایی و استواری بیان، ترنم دلنواز کلمات غزل و جهان‌بینی ویژه (حافظ)، آنچه اشعار او را جهانگیر کرده و راه هر خانه و کوی و بازار را بر دیوان او گشوده، همین ویژگی دلپسند و دوست‌داشتنی کلیت زبان اوست زیرا این کلیت آنچنان است که هر خواننده با هر شیوه اندیشه، مقصود خود را در آن می‌یابد و به دیوان (خواجه) تفاعل می‌زند، مردمان متدین و روحانی‌ورندان لایبالی او را احترام می‌کنند، اهل طرب و عیش و طبایع

فلسفی و مایل به امور معنوی یکسان به (حافظ) ارادت می ورزند، به قول (دشتی) وقتی (حافظ) می گوید:

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد که می حرام ولی به زمال اوقافت
"هم فقیه مدرسه، هم پارسایان پرهیزگار، هم عارفان آزاد فکر خوش مشرب
و هم رندان فلندراز آن به وجد می آیند، زیرا حقیقتی را گفته ولی مانند من و شما
خشک و خالی نگفته، آن را در دهان فقیه مدرسه که نه تنها می را حرام، بلکه
نجس هم می داند گذاشته است و فقیه مدرسه این فتوی را در حال مستی داده
است ورنه جرات این را نمی داشت که مال وقف را قبیح بگوید و زهد فروشان را
که معمولاً خورندگان موقوفات هستند بر ضد خود برانگیزد و این فقیه اگر گناهی
مرتکب شده است لااقل گناهی است که "آزادکسش درپی نیست" و این فضیلت را
دارد که تجاوز به حقوق عامه را از ارتکاب حرامی چون آشامیدن می بدتر می داند." ۱
تردید نیست که زبان زمان (حافظ)، حتی زبان خود او از پیروی سیر تکامل
زبان بی بهره نیست زیرا همه مایه های تمدن، از جمله زبان، همیشه از قومی به قومی
دیگر منتقل می شود و آیندگان، تاء شیر پذیر پیشینیانند و سیر تکامل از این راه
پدید می آید که هر گوینده یی زبان پیشینان را با نبوغ خود در هم می آمیزد ولی
گوینده یی صاحب سبک و نقطه عطف تحول زبان است که انعکاس نبوغ و اندیشه
و طبع او به آرایش و نرمی و زیبایی زبان تکامل و استغنا ببخشد.
در مورد (حافظ) نیز باید توجه داشت که وی به بیشتر شاعران پیش از خود
نظر داشته و به ویژه از (خیام، سنایی و مولوی) سخت تاء شیر پذیرفته، ولی آنچه
مسلم است زبان (حافظ) ویژه خود اوست.

۱- (نقشی از حافظ)، ص ۴۵، ۴۶.

برای نمونه ، (سنایی) ظهور ناگهانی معشوق شوخ و عشوه‌گر را بر عاشق ، و برانگیختن شور دلپذیری را در نظام فکری وی که به منحرف ساختن او از راه و رسم پرهیزگاری می انجامد سروده است و شاعران پس از او مانند (انوری ، جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی ، ظهیر فاریابی ، عطار ، فخرالدین ابراهیم عراقی ، خواجه شاه نعمت‌الله ولی) به پیروی از وی همین مضمون را پرداخته‌اند که برای اشاره مطلع غزل هر یک از آنان آورده می شود :

از "سنایی" :

شور در شهر فگند آن بت زنار پرست چون سحرگه ز خرابات برون آمد مست

از "انوری" :

باز دوش آن صنم باده فروش شهری از ولوله آورده به جوش

از "جمال‌الدین عبدالرزاق" :

بامدادان پگاه خواب زده آمد آن دلبر شراب زده

از "ظهیر فاریابی" :

یار می خواره^۶ مادی قدح باده به دست با حریفان ز خرابات برون آمد مست

از "عطار" :

نیم شبی سیم برم نیمه مست نعره زنان آمد و در را شکست

از "فخرالدین ابراهیم عراقی" :

از پرده برون آمد ، ساقی قدحی در دست هم پرده^۶ ما بدرید ، هم توبه^۶ ما بشکست

* * *

ساقی قدح شراب در دست آمد ز شرابخانه سرمست

۱- علاقمندان می توانند تمام غزلیات را با مراجعه به دیوان هر یک از شاعران بالا بیابند .

از "خواجو" :

سحرگه ماه عقرب زلف من مست در آمد همچو شمعی ، شمع در دست

* * *

ای لبت بادده فروش و دل من بادده پرست
جانم از جام می عشق تو دیوانه و مست
از "شاه نعمت اللؤلؤی" :

از دیرمغان آمد ، ترسا بچه بی سرمست
بردوش چلیپایی ، خوش جامی میی در دست
(حافظ) نیز همین مضمون مشترک را در غزل زیر آورده است :

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست
نرگش عربده جوی و لبش افسوس کنان
نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست
سرفراگوش من آورد و به آواز حزین
گفت کای عاشق شوریده من خوابت هست ؟
عاشقی را که چنین بادده شبگیر دهند
کافر عشق بود گر نشود بادده پرست
برو ای زاهد و بردردکشان خرده مگیر
که ندادند جز این تحفه به ماروز الست
آنچه اوریخت به پیمانہ ما نوشیدیم
اگر از خمر بهشت است و گراز بادده مست
خنده جام می و زلف گره گیر نگار
ای بسا توبه که چون توبه حافظ بشکست
و همچنین در غزل دیگر به مطلع :

در دیرمغان آمد ، یارم قدحی در دست
مست از می و میخواران از نرگس مستش مست
مجال مقایسه این غزلیات ، بادو غزل (حافظ) در این گفتار نمی گنجد ، تنها
خواننده پس از مطالعه دقیق هر یک از آنها انصاف خواهد داد که زبان ویژه
(حافظ) به چه پایه از تکامل و شکوه مندی رسیده و آن ابهام حال انگیز و موسیقی
درونی که خیال آدمی را پرواز می دهد چگونه در پیوستگی کلمات (حافظ) نقش
بسته است .

در زبان (حافظ) ترکیبات و تعبیراتی هست که ویژه اوست و شاید آنچه

قوت قریحه^۶ او در این زمینه آفریده و ترکیباتی مانند " طرب سرای محبت ، در سراچه ترکیب تخته بند تنم ، بارگاه استغنا ، سحرگه حشر ، کارگاه هستی ، خنده^۷ می ، کوس ناموس از کنگره^۸ عرش زدن ، بر دلم گردستمهاست ، دل که آئینه^۹ شاهی است ، رواق زبرجد ، من که ملول گشتمی از نفس فرشتگان ، سقف ساده^{۱۰} بسیار نقش " واز این مانند توانسته است به زیور و ابهام و وقار زبان او تا سرحد اعجاز آفرینی مدد کند .

آقای (دشتی) می نویسد :^۱

" در زبان (حافظ) تعبیرات خاصی هست که غالباً معنی لغوی آن منظور نیست ، جنبه^{۱۱} (سمبولیک Symbolique) دارد ، به مفاهیم موجوده^{۱۲} در ذهن و معنی و تموجی می دهد . مثلاً کلمه^{۱۳} (بیا) در ابیاتی مانند : " بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است ، بیا که رونق این کارخانه کم نشود ، بیا که وقت شناسان دو کون نفروشد " که معنی تنبیه و آگاهی از آن مستفاد می شود و مثل این است که می خواهد بگوید . " متوجه باش ، بیهوده خود را سرگرم پندارها مکن ، حقیقت غیر قابل انکار این است که من بتو می گویم " جمله^{۱۴} (بیار باده) در زبان (حافظ) مکرر آمده است . " بیار باده که ایام عمر برباد است ، بیار باده که در بارگاه استغنا " که غالباً معنی صریح و مستقیم آن منظور نیست ، بلکه به معنای مقصود او موج و شمول مؤثری می دهد ، (حافظ) حقیقتاً باده نمی طلبد ، هنگامی که می گوید :

جفانه شیوه^{۱۵} درویشی است و راهروی بیار باده که این سالکان نه مرد رهند
جمله^{۱۶} " بیار باده " تکیه کلام و مانند دعوت به آزاد منشی و دور ریختن مغررات
ناموجه و مقبول عوام و وجه تعبیری است از تحقیری که (حافظ) بر مدعیان و ارستگی
و درویشی می ریزد و مثل این است که قوت این تحقیر و حقیقت و ارستگی (حافظ)

۱- (نقشی از حافظ) ص ۹۴ .

در همین جمله نهفته است، چنانکه کلمه^۱ (ساقی) و جمله^۲ (جام عدل) و کلمه^۳ (باده) در بیت:

ساقی به جام عدل بده باده تا گدا فیرت نیاورد که جهان پربلا کند
مقصود مفهوم معنوی آنها نیست، در اینجا تمام این کلمات شعار یک مفهوم کلی و وسیله^۴ تعبیری است از این که در اجتماع باید تعادل باشد، و این افراط و تفریط در بهره‌مندی از نعمات زندگانی، منشاء آشوب‌ها و انقلابات است و اگر مساواتی در جامعه برقرار گردد، و اصل توزیع کار و تنعم بر عدل استوار باشد، از آسایش و استقرار و امنیت برخوردار می‌شود.

همین کیفیت در واژه^۵ (خیز) وجود دارد که در شعر (حافظ) به مفهوم کامل و واقعی خود یعنی (برخاستن) به کار گرفته نشده و وقتی انسان با این شعر (حافظ):
بوی یک رنگی از این قوم نمی‌آید خیز! دلق آلوده^۶ صوفی به می‌تاب بشوی
روبرو می‌شود، از واژه^۷ (خیز) مفهومی بیش از برخاستن، یعنی هشدار دادن و هی‌زدن و برانگیختن درک می‌کند و شاید این کیفیت دیگر کلمات بیت است که در پیرامون (خیز) واقع شده و چنین مفهومی به آن بخشیده‌اند که تمام تکیه بیت در آن جمع شده است.

حاصل آنکه با تمام آنچه آورده شد، گمان نمی‌رود که سَرِّ قوت زبان (حافظ) روشن شده باشد زیرا تاثیر برخی از زیبایی‌ها آنچنان عظیم است که شناخت همه و ارزیابی واقعی عوامل مؤثر در پدید آوردن آنها مقدور نیست. هر چه هست نیروی طبع و زبان چیره‌و جهان‌بینی ویژه^۸ (حافظ) و حسن ترکیب واژه‌ها به غزل او کیفیتی

۱- (جام عدل) یک ترکیب اضافی است نه جمله، ولی برای رعایت اصالت نقل چنانکه در اصل بود آورده شد.

فاخر و شکوهمند می دهد که ویژه^۶ خود اوست و شاید- اگر بندی تعصب خاطر و پذیرش طبع خویش نشده باشم- شعر و غزل هیچ شاعری در زبان فارسی از آن موسیقی دلنشین که در همبستگی کلمات (حافظ) ترنمی خیال انگیز دارد و روح را نوازش می دهد برخوردار نیست .

زبان (مولوی) در زنجیر اندیشه^۷ جوشان و خروشان و عشق سرگشته^۸ بی حد و مرز او چون سیل جاری می شود، نشیب و فراز نمی شناسد و از نیروی هیجان و آهنگینی وزن، آدمی را می انگیزد. زبان (سعدی) پرداخته^۹ خطیب و سخنوری است که براریکه^{۱۰} فصاحت و بلاغت تکیه زده و چون گوهری به نیروی هنر و صنعت خویش تاج مرصعی از جواهرهای بدیع و ارزنده و روشن، تا مرز بی مانندی فراهم می کند سخن منظومی به روشنی آفتاب و صافی و زلالی چشمه های دل کوهسار به دست می دهد، ولی زبان (حافظ) زبانی است که از فصاحت و بلاغت زبان (سعدی) با ویژگی طبع (حافظ) برخوردار است و برخلاف زبان سیل آسای (جلال الدین محمد) همه شور و هیجان خویش را چون رودی یا نسیمی از هر سوی با آرامی و نرمی به زوایای روح می فرستد و آئینه پی از تمایلات و اندیشه های درون هر کس را در مقابل او می گذارد و از این روست که پس از او کسی یافت نشد تا در پهنه ادبیات شعر فارسی حتی به حریم وی نزدیک شود .

غزلیات "حافظ" از نظر محتوی و اندیشه

(حافظ) را عموم پژوهشگران در شمار شاعران عرفانی دانسته اند- این داوری در مجموع درست و به جاست، چنانکه در این گفتار نیز به مناسبت برآمد همه جانبه و کلی که از تجلیات اندیشه و جهان بینی او در غزلیاتش فهم می شود، تحلیل زبان و اندیشه^{۱۱} او و تاء^{۱۲} شیر وی در سیر غزل، در شمار شاعران بزرگ عرفانی چون (سنایی و عطار و مولوی) آورده شده است .

این یک نتیجه‌گیری کلی است که (حافظ) شاعری عارف است، ولی پژوهشی ژرف توأم با روشن بینی به خوبی می‌نماید که عرفان او از دست عرفان دیگران نیست. نه چون (سنایی) در بند معتقدات بسته است و شرح مقامات می‌کند و نه چون (عطار) یکسره با دید عارفانه جهان را می‌نگرد و نه مانند (جلال‌الدین محمد) در جذب به وصل سرگشته و بی خودانه در تکاپوست. عرفان (حافظ) مانند زبانش ویژه خود اوست. او بی آنکه از این جهان مادی فارغ باشد و ناسامانی‌ها و رنگ و ریاه‌ها و رنج‌ها را نبیند، از هزجه رنگ تعلق پذیرد آزاد است " او در حالیکه یک شاعر اندیشگر عرفانی است، وظیفه اجتماعی یک انسان زمینی را از یاد نمی‌برد و با آئینه‌داری در برابر اجتماع و انتقاد شریح و طنازانه از آن، مکتب عرفانی خود را پناهگاه راستین آدمی، برای آزاد زیستن و انسان زیستن می‌نماید.

با آنکه پیرامون مکتب عرفانی (حافظ) بسیار نوشته‌اند، باز از اینکوهی راه سلوک پیموده و مریدی پیرو مرادی را گردن نهاده باشد همچنان در ابهام است. (جایی) می‌نویسد: ^۱

"هرچند معلوم نیست که وی به یکی از اهل تصوف نسبت ارادتی کرده باشد اما سخنانش چنان با مشرب این طایفه واقع شده است که هیچکس را این اتفاق نیفتاده" ولی در غزلیات او که در زیر نمونه‌یی از آنها آورده می‌شود ابیاتی هست که اعتقاد او را به لزوم داشتن راهبر و دلیل راه مسلم می‌دارد:

ای دلیل ره گمگشته خدا را ممدی که غریب از نبرد ره به دلالت برود

* * *

ای آنکه ره به مشرب مقصود برده‌یی زین بحر قطره‌یی به من خاکسار بخش

۱- (نفحات الانس) ص ۴۰۰-۴۰۱.

* * *
تودستگیرشوی خضری خجسته که من پیاده می روم و همراهم سوارانند

* * *
نصیحتی کنمت ییاد گیرودر عمل آر که این حدیث زهیرطریقتم یاداست

* * *
به کوی عشق منه پی دلایل راه قدم که گم شد آنکه درین ره به رهبری نرسید

* * *
بی خضر مرو تو در خرابات هر چند سکندر زمانی

* * *
بنده^۶ پیر مغانم که ز جهلم برهاند پیرماهرچه کند عین دلالت باشد

آیا این "دلایل ره" که (حافظ) غریبانه از او مدد می خواهد، این "خضری خجسته" که از وی فطره بی از در بای حقیقت و مشرب مقصود تمنادارد و بی وی در (خرابات) رفتن راه چند برای (سکندر زمان) درست نمی داند، این "پیرطریقتم"

که حدیث وی را چون گوشواره به گوش ارادت دارد و گاه در اندیشه او با (پیرمغان) که رهاننده^۷ او از جهل است و هرچه کند دلالت واقعی، کیست؟ تاریخ نام چنین

کسی را با تمام پژوهشهایی که در این باره انجام شده به یاد ندارد. او واهی و مبهم و ناشناخته است. آیا زائیده^۸ اندیشه^۹ دور پرواز و شکفته^{۱۰} (حافظ) است. آیا

شخصیت دیگری از خود اوست که وی را این چنین در جستجوی حقیقت سرگشته چوپرگار دروادی حیرت افکنده و اندیشه^{۱۱} او را به (خیام) نزدیک کرده است؟ آیا آن

شیخ نیست که خانقاه ندارد (حافظ) به شادی او از (مرید خرابات) رطل گران می طلبد و می گوید:

رطل گرانم ده ای مرید خرابات شادی شیخی که خانقاه ندارد د

در میان آنانکه پیش از عصر ما پیرامون (حافظ) تتبع و اظهار نظر کرده اند او را در
براون^۱ نظر شیلی نعمانی^۱ را که در (شعر العجم) با اشاره به نوشته های "حبیب
السیر"^۲ و تذکره میخانه^۳ و مستندات دیگر آورده شده است تحسین می کند^۴، و لسی
بی هیچ دودلی، هرگز پژوهشهایی که در گذشته پیرامون شیوه اندیشه (حافظ)
انجام شده حتی به مرز برداشت های عالمانه و منطقی روزگار ما نزدیک و در نتیجه
گسترده و پذیرفتنی نیست.

آنچه قابل تردید نیست اینکه هیچگاه عواطف آدمیان در تمام موارد همانند
نیست و شیوه اندیشه و برداشت افراد از پدیده های محیط زندگی آنان نیز نمی
تواند یکسان و هم گونه باشد و این اصل چنان مسلم است که در تاریخ ادب ایران
و جهان نمی توان میان آثار آنان که حتی در یک روزگار می زیسته اند، اندیشه های
همانند یافت، بر این اساس در مورد (حافظ) نیز داوری چون شاعران عرفانی دیگر
درست نیست زیرا صرف نظر از آنچه گفته شد، حتی محیط زندگی وی با دوران زندگی
این گروه به هیچ وجه همگونی و تناسب نیز نداشته است.

"سنایی" در دورانی می زیست که هنوز (غزنویان) چیرگی کامل خود را از دست
نداده بودند و اگر سستی و نابسامانی نیز در میان بلاد و نواحی ایران دیده می شد،
نه از گونه یی بود که در روزگار زندگی (حافظ) رواج داشت.

۱- (محمد نعمانی ۱۲۷۴-۱۳۳۲ ه. ق. ۰) که (شعر العجم) را از ۱۹۰۵-۱۹۱۳ میلادی
تالیف کرد. ر. ک: (ف. م. ۰).

۲- از (خواندمیر)، تالیف شده از (۹۲۷-۹۳۰ ه. ق. ۰) ر. ک: (ف. م. ۰).

۳- از (عبدالنبی فخر الزمانی قزوینی) متخلص به (نبی) د. گ: (۱۳۰۶ ه. ق. ۰)

ر. ک: (ف. م. ۰). ۴- (تاریخ ادبیات براون) ج ۳.

دوران زندگی (عطار) نیز اگر چه باترکتاز مغول روبرو گردید ، ولی چنانکه می دانیم وبه گواهی تاریخ ، عواقب وحشتبار وملال انگیز آن در یکی دو قرن بعد (دوره زندگی حافظ) سراسرایران رافراگرفت . (مولانا) نیز خوشبختانه دردیاری جزایران می زیست وطبعاً " از اثرات آشکار وناپسند حمله مغول وآشفتگی های حاصل از آن به دورماند ، ولی دراین میان (حافظ) باروحی حساس وعواطفی شدید دردورانی زندگی می کردکه در مقدمه این گفتار شرح آن گذشت وبه این ترتیب کوچکترین روزنه امید برای یافتن یک زندگی آرام وتوام بامردمی وجودنداشت . (حافظ) شاعرعرفانی این زمان است ولی آیا چنین انسانی ، با این عواطف رقیق واین خوی مردمی ، خواهدتوانست ازتاءشیرنامردی ها ، رنگ وریاوعوام فریبیها ، فساداخلاق وبی اعتنایی به علم ، رواج ستمگری وفقرومحرومیت ، ییالازهمسه بالاتر وجودتاریکترین نوع استبدادکه محدودکردن اندیشه وآزادی افراداست به دورماند ؟

همین کیفیت است که جهان بینی واندیشه های (حافظ) آسمانی راه گونه دیگری جلوه گرساخته ، روح او اگر چه درفرداست جهان معنی پروازمی کند ، اندیشه روشن وعواطف مجذوب او اگر چه " درخرابات مغان نور خدایم ببند " و " سوز دل ، اشک روان ، آه سحر ، ناله شب " همه را از اثر لطف ورحمت اومی شمارد ، ولی شوروشری که پیرامون زندگی او رافرا گرفته ، ویرابه خویش نمی گذاردوگاه و بیگابه بینش ژرف او راه سوی خود می کشد ، (حافظ) آسمانی زمینی می شود ، با همان روح بلند ودرک قوی وچیره ، ناملایمات ونابسامانی ها را لمس می کند و آئینه روح وشعر خود را مقابل ناروائیهایم گذاردوصادقانه آنچه هست می نماید . به این ترتیب درمیان غزلیات دل انگیزوی ، رهنمایی به پند پذیری ، مروت بادوستان ومدارابادشمنان ، شفقت ومهربانی بامردمان ، قدر فرصت شناختن ، همت

بلندداشتن، ترک غفلت و هوشیاری، پرهیزگاری، عیب دیگران نجستن، نیسز دیده می شود ولی آنچه محور اصلی غزلیات بلند (حافظ) است پرهیز از خود بینی و ریا و مبارزه با اهل سالوس و نیرنگ و پرافراشتن پرچم آزادی و آزادگی است .
(حافظ) در غزلیاتش به روشنی می نماید که تا چه پایه " از هر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد است " چگونه طشت زاهدان ریاکار و صوفیان جلوه ساز در محراب و منبر را که " چون به خلوت می روند آن کار دیگر می کنند " از بام به زیر می افگند و رندانه به رسوایی آنان می خندد .

اکنون پیش از آنکه وارد جهان اندیشه (حافظ) شویم به قطعاتی که آقای دکتر (صورتگر) پیرامون جهان بینی وی نگاشته و خطوطی از سیمای تفکرات و راترسیم کرده است توجه می کنیم ، ایشان می نویسند :

" کلمه‌ی که بانام (حافظ) مرادف و در یک آن به ذهن آدمی می آید آزادی و آزدگی است ، آزادی در برابر هر گونه تغییری که فکر و اندیشه یا حیات اعتیادی وی را دستخوش تعدی کند و وی را از بیان هر چه در اندرون آن خسته دل می گذرد جلوگیری باشد ، سخن در این نیست که (حافظ) مثلا " از آن تلخوش که صوفی آن را سرچشمه همه معاصی می دانست جرعه نوشی کرده یا از آن تبری و پرهیز داشته است ، بلکه سخن در اینجاست که هنگامی که برای ظاهر فریبی در زمان او ، آزادی آدمی را در رفتن به خانه خمار جلوگیری می کنند ، ولو آنکه یک چنین جلوگیری ، برای دسته بزرگی از مردم آن زمان که چنین عملی آنان را به معاصی و مناهی می کشاند سودمند باشد برای روحی که پیش هیچ آفریده سرفروند نیآورده ، تحمل ناپذیر می شود و می خواهد علی رغم آن پاکدامنی و طهارت روحانی که ویژه اوست ، این زنجیر را از هم بگسلد و یگانه خرقه خویش را هم در رهن باده بگذارد .

از هر چه رنگ زرق و ریادارد ، هر چه از حقیقت دور است ، هر جا که صفا و

یگرنگی در آن راه‌پیدانی‌کننده‌ها که ایمان و اعتقاد قلبی با ظواهر دمسازی ندارد گریزان است، در این گریزی که (حافظ) از زشتی و پلیدی و عذروخیانت و ظاهر فریبی و سفسطه دارد و طبعاً " به تنهایی و دوری از معاشران ریایی پناه می‌برد، صفه مصفای شیراز و دامان پراز لاله کوهستان و صحرای منقش و ملون آن جلگه خرم و سرسبز را برای فرار از نامرادی ها و رنج‌های حیات اعتیادی پذیره می‌شود و به آن روی می‌آورد هر که با همان هوش و قریحه و ذوق خداداد، و آنهمه معرفت و جهان‌بینی و رندی که در اوست این طور از مردم زمانه اعراض کند و تنها در پی آن باشد که بادویار زیرک در گوشه‌یی دور از مزاحمت گرانان یا و ه‌گویی روزهایی را به سربرد، تیرت‌همت و ناسازا به طرف خویش به حرکت می‌آورد و به‌کینه‌توزی ظاهر بینان دچار می‌گردد. اما روح بلند و با‌مناعت و مغرور (حافظ) این ناملایمات را ناچیز شمرده، به‌همه آنها بادیده‌بی‌اعتنایی می‌نگرد، زیرا ذوق پاک (حافظ) در پی خوبی و صفاست.

در جستجوی حقیقت مطلق، اندیشه بلند پرواز (حافظ) طریقی را انتخاب کرده است که ویژه شخص اوست. بدین معنی که بی‌آنکه منت تعلیم از کسی برده باشد، یا وسایل مرسوم را برای کشف حقیقت به کار بندد و چنانکه دیگران کردند، رنج ریاضت را تحمل کند، از صافی درون خویش برای پی‌بردن به راز آفرینش مدد می‌طلسمد و چون درمی‌یابد که گوهر حقیقت از دسترس آدمی دور است و کوشش بشر برای فهم راز خلقت و بارگاه‌بی‌چونی به‌نهایت نمی‌رسد، فکر خویش را خسته نمی‌کند و همین‌که خود را از مراحل نخستین جهان اندیشه بیرون برد سعادت را در آسایش روحانی یافته، خویشتن را از سواس عقل و شکنجه فلسفه می‌رهاند.

جهانی که (حافظ) پیش ما گسترده فراخنایی است که نهایت نمی‌شناسد، در آنجا مروت با دوستان و مدارای بادشمنان، دوری از خودخواهی و آز، و پرهیز از ولع و شتاب روحانی و حرص و عقل در فهم آنچه در حدود توانایی او نیست بر همه کس و همه

چیز حکم فرماست، در آنجانه بغضی است، نه عنادی، نه ترس و بیمی که عیش آدمی را مکدر کند و غبار ملالت بر خاطرش بنشانند، در بارگاه استغنا که عبادت یا ضلالت و گمراهی آدمیان بردامن کبریایی نمی نشیند، جز خطا پوشی و بخشایش و رحم، پخش نمی کنند و "صالح و طالح" که متاع خویش عرضه می کنند، در انتظار قبول بخشنده^۶ ازلی هستند، سخن سرای افسونکار شیرازی، با کلامی ساده که آنقدر از معانی بارور است که مانند دریای ژرف و بی پایان اندیشه‌ها در آن موج می زند از آن جهان خبری می آورد! این یک نظر جامع و کلی است که در این فرصت کم، درباره جهان بینی (حافظ) نموده شد ولی بانگته یابی بیشتر، چهره تایناک اندیشه‌های روشن (حافظ) را به گونه‌ی دقیق تری می توان تشخیص کرد.

گفته شد که (حافظ) آسمانی با همه عرفان ملکوتیش از نابسامانی محیط خود فارغ نیست و بی آنکه بخواهد به آنها مشغول شود، آشفتگی‌ها و درگیری‌های روزگار بر او تأثیری گذارد و رنجش می دهد. این رنج و سوز و ساز در تمام اندیشه‌ها (حافظ) انگیزه غزلیات دلنشین اوست، در این مقام، همانطور که گفته شد (حافظ) زمینی می شود ولی نه چون (سعدی)، زیرا جهان بینی و مایه اندیشه‌های این دو بایکدیگر متفاوت است. (سعدی) مردی است با مشخصات کامل یک فرد مادی و زمینی که در این جهان و اجتماع مردم آن روزگار می گذراند و سرگرمی گهگاه او با اندیشه‌های عرفانی، تفننی بیش نیست، ولی (حافظ) اندیشمندی است که مسایل اجتماعی را با توازی توفیق یابی در زندگی مادی نمی سنجد، وی با همان اندیشه و روح عارفانه و ویژگی‌هایش زندگی رامی بیند و باروح بلند خویش، بی آنکه بخواهد درس زندگی بدهد یا تسلیم و رضاه آنها بخند می زند.

۱- (تجلیات عرفان در ادبیات فارسی)، ص ۶۷-۷۵.

مشخص‌ترین خطوط سیمای اندیشه^۶ (حافظ) عشق و ورزشی، آزادگی و وارستگی، مبارزه با عوام فریبی و ریاواستغنائی بی مانند اوست که با بینشی تیز و ژرف همراه است این ویژگی‌ها همه از خاستگاه تعالیم عرفانی سرچشمه می‌گیرد، ولی جالب اینجاست که (حافظ) عارف، این ویژگی‌ها را تنها برای سیرو سلوک و تزکیه^۷ نفس خویش نمی‌خواهد، بلکه با همین احوال، جهان پیرامون خویش را می‌نگرد و به معنویاتی می‌پردازد که در جهان زندگی مادی نیز گهگاه مطرح می‌شود.

(امیر مبارزالدین محمد) به جای دادگستری و بینادگذاری یک حکومت استوار، دست به عوام فریبی می‌زند، افکار و اندیشه‌ها را به بند می‌کشد، در میکده‌ها را به خاطر رضایت ارباب سالوس و ریا می‌بندد و دست اینان را در کار خویش بازمی‌گذارد، حکومت واقعی زاهدان ریاکار و دین فروشان آغاز می‌شود و آزادی و آزادمنشی زیر پای امیال و هوسهای این گروه درهم می‌پیچد و زبان جانسوز (حافظ) را که بیانگر اندیشه‌های ژرف اوست در کار می‌آورد، در زبان ملایم و دلنشین او فریادهای سربسته آسمان می‌کشد و لی خودا و ارسته و بلند همت، در کمال تسلیم و رضا، طنازانه به فلسفه روزگار بودن تبسم می‌کند. در حالیکه "بر دلش گرد دستمهاست" و از خداوند می‌طلبد که تا "آئینه مهر آئین" دل وی مکدر نشود و سرانجام با تسلیم و رضا دامن استغنائی گسترده، و این استغنائیها نیست که او را نه تنها از رنج می‌رهاند، بلکه "هزار خرمن طاعت" را هنگام بارخویش، از بهای نیم جونا چیزتر می‌کند^۸، در این حال (حافظ) جام جهان نمایی می‌شود که به "فیض خورشید بلند اختر" پشت پامی‌زند و به "پادشاهی عالم سرفرودمی‌آورد" و او را شمار آزادگانی است که "هر دو کسبون نیرزد به نزدشان یک‌گانه".

۱- به هوش باش که هنگام بار استغنا

هزار خرمن طاعت به نیم جونا خرنند

دین در اندیشه^۴ (حافظ) گونه^۵ دیگری دارد. اگر عارفان دیگر هر یک به تبع حال و اندیشه و شیوه^۶ عارفان خویش خلق رازها ساخته و راه خود می روند، (حافظ) چنین نیست، او عارفی است که وظیفه^۷ خود را نیز نسبت به اجتماع و هموعانش فواوش نمی‌کند و با همان جهش فکر و آزادی و آزادی پرستی که دروست زاهدان ریاکار و حتی صوفیانی را که در لباس درویشی و قلندری بخود نمایشی می‌پردازند رسوای می‌کند، عرفان او دین او هر دو بر یکدیگر منطبق است و از جنس دکانهایی که دکانداران صوفیگری و زاهدان ساخته اند نیست. او به بینش راستین خویش ایمان دارد و بی مهابا می‌گوید که:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد بنیاد مکر با فلک حیل ساز کرد

* * *

آتش زرق وریا خرمن دین خواهد سوخت حافظ این خرقة پشمینه بینداز و بپرو

* * *

زاهد و عجب و نماز من و مستی و نیاز تاترا خود ز میان با که عنایت باشد

* * *

ریا حلال شمارند و جام باده حرام زهی طریقت و ملت، زهی شریعت و کیش

و از این روست با آنکه قرآن را از حفظ دارد و اشارات بسیار به آبات کتاب شریف آسمانی در اشعار وی هست، می‌خوارگی و رندی را بر می‌گزیند و از ریای پرهیزد و می‌سپارد:

حافظ می‌خور و رندی کن و خوش باش ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را

دیدار اندیشه‌های (حافظ) از درون اشعارش نیازمند زمانی بسیار و دیده‌پی تبر بین و احساسی لطیف است و اگر آدمی به این صفات متصف باشد نیز نمودن لطایف و دقائق جهان بینی (حافظ) و زاویه دید او در موارد گوناگون نهایت دشوار است و گمان نمی‌رود بتوان مجموع آنها را چنانکه باید در دفاتری چند باز نمود، بلکه به نظر نگارنده نوع وجهت اندیشه‌های (حافظ) را باید از هر یک از ابیات و غزلیات دل‌انگیز و پیرسوزی

احساس کرد ولی از آنجا که به این عنوان نمی‌توان از تاثیر این شاعر ارزنده در سیر
غزل فارسی سرباز زد، برای بهتر نمودن شیوه وی به ترسیمی از (حافظ) که در دیوان
او متجلی است می‌پردازیم، باشد تا با خطوطی ساده، طرحی از اندیشه‌های تابناک
وی باز نموده شود.

(دستی) می‌نویسد:

"هنر" حافظ" در آمیختن "خیام، سعدی، مولانا" است، (خیام) که از خیال
مرگ در رنج و (مولانا) که مرگ را سعادت و راه وصول به مبداء فیض می‌داند در (حافظ)
به هم آمیخته و از روح غنایی (سعدی) بر آنها طرب پاشیده شده است. این تاثیر
گویندگان بزرگ از یکدیگر معنایش تقلید و یا پیروی نیست، بلکه این نکته دقیق
را نشان می‌دهد که میان آنها تشابه فکر و سلیقه وجود داشته است. اگر (سعدی) از
(متنبی) شاعر بزرگ عرب و (منوچهری) از شعرای جاهلیت متأثر شده اند برای
این است که همان نوع احساس و شوق، قریحه آنان راه کار انداخته است. یا اگر
متفکر بزرگ آلمان^۱، "دیوان شرقی" خود را تحت تاثیر (حافظ) می‌آفریند، از این
روست که میان آن دو تشابهی در فکر موجود است. هم چنین اگر آثاری از ابوالعلاء
معری^۲ و افکاری از (خیام) در (حافظ) به چشم می‌خورد، به این سبب است که در مغز
وی همان اندیشه‌ها و در وجود او همان روح (ابوالعلاء و خیام) سرکشی می‌کرده
است.

(حافظ) در افکار فلسفی خود به (خیام)، در تصوف به (جلال‌الدین محمد) و در
غزل به (سعدی) می‌گراید، ولی مایه فکر و هنر وی به درجه بی‌قوی و ذاتی است که

۱- (ولفانگ گوته Wolfgang Goethe)، نویسنده و شاعر عالیقدر آلمانی

(۱۷۴۹-۱۸۳۲ میلادی).

همه آنها راه سبک و شیوه خاص خود در آورده است " ^۱
بررسی عمیقانه غزلیات دیوان (حافظ) این داوری را منصفانه و عالمانه
می نماید، زیرا آدمی نه تنها در دیوان او با (حافظ) عارف و عاشق، ورنج دیده‌یی
که با استغنا و تسلیم و رضا در چهره دیگری روبه زندگی و بینش انسانی گشوده است
روبرومی شود، بلکه جای جای (خیام و مولوی و سعدی) را هرگاه به گونه‌یی می بیند.
غنائی که در شعر (سعدی) متموج است، جذبه‌های صوفیانه (مولانا) که همواره در
سیرو پرواز به لامکان است، بدبینی و شک (خیام) واقع بین و فریادهای مهموم و
مایوس او هر یک به گونه‌یی ملایم تر در غزل (حافظ) تجلی یافته و شعر او را یاب‌تر
بگوئیم غزل فارسی را در اوج ممکن خود نشانده است.

پژوهشی ژرف، همراه باروشن بینی، در شیوه اندیشه متفکران بزرگ به خوبی
نشان می دهد که هر یک از اینان به شیوه خود در جستجوی پی بردن به راز وجود،
به اندیشه نشسته و هر یک به گونه‌یی و شیوه‌یی در این راه تلاش کرده اند.

عوام مردم از آغاز پیدایی بشر همواره وجود یک نیروی برتر و نیرومندتر
از خویش را احساس کرده و چون توانایی تحلیل مسایل را نداشته اند، ناگزیر این نیرو را
در موجودات محسوس نیرومند تر از خویش یا اجرام و سرانجام برخی موجودات که
زائیده پندار و گمان و یا برخاسته از غلبه ترس بر آنان بوده، تصور کرده و به پرستش
انواع حیوانات، آفتاب پرستی، بت پرستی و از این دست پرداخته اند. چنین
تکیه‌گاه روحی یا روانی آغاز بی بشر است که در اعصار آینده، باروشن بینی و دانش
بیشتر در آمیخته و به یاری نوابغ الهی بشریت و رهبران دین، مایه پیدایی آئین‌ها
و مذاهب گونه‌گون شده و بهر تقدیر تکیه‌گاهی منطقی تر و استوارتر، ولی به مناسبت

۱- (نقشی از حافظ)، ص ۲۲۹-۲۳۰

نداشتن دانش و بینش و نیروی تحلیل کافی جوامع مردم - درحصاری از تعبد فراهم آورده است، اینان، یعنی عوام مردم به راز هستی عمیقانه نمی‌نگرند، در چگونگی آن، در سبب پیدایی آن، در آغاز و انجام آن به اندیشه و پژوهش نمی‌نشینند، مساءله دین و دستورها و اشارات و روایات و گفتارهایی که در ذهن هر یک از آنان نقشی از این مسایل و آغاز و انجام هستی بسته برای آنان کافی است، زیرا اندیشه ایشان در حصار تعبد گرفتار و از پرواز و آزادی و پژوهشگری دور است، تحقیق علمی و شک و تردید، امکان اینکه شاید جهان راز هستی از گونه دیگری - جز آنکه می‌اندیشند یا شنیده و پذیرفته‌اند - باشد برای این گروه وجود نداشته و ندارد، اما در مقابل، از همان آغاز گسترش دانش منطقی در میان بشر، اندیشمندان بزرگ چون "اپیکور^۱ و سقراط^۲ و افلاطون^۳ و ارسطو و پلوتن^۴" و مانند آنان، بیرون از مرزهای تعبد با مرکب تیز پای اندیشه آزاد و دور پرواز خویش به اندیشه نشستند. راز هستی، چیست؟ مبداء و آغاز وجود آدمی به کجا می‌پیوندد؟ انسان چرا و چگونه به وجود آمده است؟ راه او در زندگی چیست؟ این دل‌بستگی‌های تسخیرکننده و این پیوندهای توان شکن چه ارزشی دارد؟ با این همه، راز مرگ انسانی که روشن نیست - چرا و از کجا

۱- Epicur. ، یا ابی‌قور، فیلسوف یونانی (۳۴۱-۲۷۰ ق م). و بنیان

گذار (اپیکوریانسم). ر. ک: (ف. د.).

۲- Sokrates. فیلسوف معروف یونانی (۴۷۱-۳۹۹ ق م). ر. ک: (ف. م.).

۳- Plato. فیلسوف بزرگ یونانی (۴۲۷ یا ۴۲۸-۳۴۷-۳۴۸ ق م). ر. ک:

(بریتانیکا).

۴- Platinos. بنیان‌گذار مکتب نوافلاطونی (۲۰۴-۲۷۰ میلادی). ر. ک:

(ف. م.).

آمده و به کجا می رود ، دنیا و جهان پس از نیستی چگونه و در پس پرده هستی
و ماورای آن چه نقش‌هایی بسته است ؟ این زندگی ، این پیوندها این تلاش‌ها
و از پای نگاهستن ها پس از انجام به چه صورتی متجلی می شود ؟ آیا جهان دیگری
، چنانکه گفته یا پنداشته و یا تصویر کرده اند وجود دارد یا نه ؟ همچنان مکتوم مانده
است .

این تردیدها و دودلی های پی گیر ، این چراها و پرسش‌های مداوم ، هیچگاه
انسان های اندیشمند و پژوهشگر را رها نکرده و در اندیشه آنان ، هریک به گونه‌ی
متجلی شده و بازتاب خویش را با گونه‌ی قابل بحث تر و شایسته تر نموده و دانش
فلسفه را به وجود آورده و باز سرانجام - اگر کزاف گویی نشده باشد - پس از این همه
گفتگوی دراز ، آدمی همچنان به جایی رسیده است که در آغاز بوده ، همچنان
بی جواب ، همچنان سرگشته ، همچنان حیران و شگفتی زده .

بی تردید اندیشمندان بزرگی چون " ابوالعلاء معری ^۱ ، خیام ^۲ ، مولانا " ^۳
و شاید بیشتر متفکران و فلاسفه دیگر ایران و جهان و به ویژه برخی عارفان بزرگ نیز از این راه
رفته و سرانجام یا از سرگشتگی و حیرت و بسی پایدانی راه ، به رهایی از این اندیشه و
بیمودن راه سلوک و معرفت دست زده و یا چون (خیام) و (ابوالعلاء) فریادهای
تلخ و عصیانی خود را هر یک با روش و زبانی ویژه خویش باز نموده اند .

۱- (احمد بن عبدالله بن سلیمان ۳۶۳-۴۴۹ ه . ق .) شاعر و لغوی بزرگ
و معروف عرب که به سبب آبله در کودکی نابینا شد . ر . ک : (ف . م) .
۲- (حجة الحق ، حکیم ابوالفتح یا " ابو حفص " عمر بن ابراهیم) مشهور به
(خیام) د . گ : (بین ۵۰۶ و ۵۳۰ ه . ق .) ر . ک : (ف . م) . (گنج سخن)
در گذشت (خیام) را (۵۲۷ ه . ق .) آورده است .

(حافظ) نیز از این گروه جدانیست . او با آنکه عارفی وارسته وشاعری پیر احساس وآموزنده بیسی کم ماننداست ، اندیشمندی بزرگ است ، مرغ اندیشه‌وی در این گذرگاه نیز همه جا را زیر پرواز گرفته وبسی هیچ دودلی به ویژه زاویک دید (خیام) وتوجه به اندیشه‌های این متفکر بزرگ در اشعاروی جای جای متجلی است .

(خیام) همواره در اندیشه نیستی وتاریکی عدم قراردردو این اندیشه او را نیز مانند : "تولستوی وآنا تول فرانس"^۱ رنج می دهد و از این رنج به دامان (فرصت غنیمت شمردن) پناه می برد . او پس از آنهمه اندیشیدن به راز آفرینش وهستی ، همچنان گره جاودان زیستن راناگشوده می بیند وزندگی در نظرش صورت واحه حقیر وکوچکی راپیدامی کند که در میان صحرای ناپیدا کرانه عدم معلق است وناگزیر باید لحظات آن رادر یافت ، باید جهان راماند (اپیکور) فیلسوف بزرگ یونانی دید که خود نیز در برابر این رازها قرار داشت وسرانجام فلسفه اوبرپایه درک لذت از هستی قرار گرفت . این اندیشه هاهمه محور اشعار دل انگیز وحکیمانه (خیام است :

اسرار ازل رانه تودانی ونه من وین حرف معمانه تو خوانی ونه من

هست از پس پرده گفتگوی من وتو چون پرده در افتد نه تومانی ونه من

* * *

لب بر لب کوزه بردم از غایت آرز تاز وطلبم واسطه عمر دراز

لب بر لب من نهاد می گفت به راز می خور که بدین جهان نمی آبی باز

* * *

۱- Anatole France نویسنده معروف ومتفکر فرانسوی (۱۸۴۴-۱۹۲۴ میلادی)

* * *

ای دل توبه ادراک معانرسی
 اینجابه می و ساز بهشتی می ساز
 درنگته^۶ زیرگان دانا نرسی
 کانجا که بهشت است رسی یا نرسی

* * *

چون نیست زهر چه هست جز با دبه دست
 انگار که هست هر چه در عالم نیست
 چون هست زهر چه هست نقمان و شکست
 پندار که نیست آنچه در عالم هست

* * *

اندیشه^۶ رفتن و بازنگشتن و نیستی مطلق همه جا دست مایه^۶ نغمات جانسوز (خیام)
 است ، (خیامی) که هموم متراکم و غم آلود اشعارش تا اعماق روح نفوذ می کند ؛
 می خور که به زیر گل بسی خواهی خفت
 ز بهار به کس مگو تو این راز نهفت
 بی مونس و بی رفیق و بی همدم و جفت
 هر لاله که پژمرده نخواهد بشکفت

* * *

ای کاش که جای آرمیدن بودی
 کاش از پی صد هزار سال از دل خاک
 یا این ره دور را رسیدن بودی
 چون سبزه امید بردمیدن بودی

* * *

ای آنکه نتیجه^۶ چهار وهفتی
 می خور که هزار بار بیشتر گفتم
 وز هفت و چهار دایم اندر تفتی
 باز آمدنت نیست چو رفتی رفتی

این تجسم (معاد) است در ذهن (خیام) ، مانا که حیرت و سرگشتگی او نه از بی
 خبری و ناآگاهی از راز آفرینش است . گاه آدمی از ورای اشعار جانسوز و عصیانی او
 احساس می کند وی قفل در بسته^۶ این راز را گشوده ، درون ناپیدای عالم پس از
 هستی را با همه ابهامش دیده و جزایس و بیهودگی چیزی در نیافته و چنین بسی
 تاب و ناامید ناله و فریاد سر داده ، آدمی را به غنیمت شمردن وقت و درک

لذت از زندگی موجود می خواند، امانه چون (ابوالعلاء) شاعر بدبین و عصیانی
 عرب که تلخی و ناگواری و ناامیدی محض ازورای اشعارش هویدا است، زیـــــرا وی
 نابیناست و این نقص جسمی فرصت دریافتن بسیاری از لذات را از او بازگرفته و از
 کامیابی وی در این جهان نیز کاسته است، ولی (خیام) با شفقت و بی خیالی
 بیشتری که از میزان یاس و ناامیدی این اندیشه ها اندازه یی کاسته است، برآمد
 اندیشه هایش را در مقابل آدمی می گسترد:

گویی (حافظ) نیز مانند (خیام) دریافتن پاسخ این چراها و پرسش ها و
 گشودن راز هستی و آفرینش حیران و سرگردان مانده و یا چون اوبه بیهودگی و
 ناپایداری جهان ونیستی کامل پس از هستی پی برده است:

از هر طرف که رفتم جز حیرتم نیفزود زنها را ز این بیابان ، وین راه بی نهایت

* * *

مستور و مست هر دو چو از یک قبیله اند ما دل به عشوه که دهیم اختیار چیست؟

* * *

جهان چو خلد برین شده دور سوسن و گل ولی چه سود که در وی نه ممکن است خلود
 او نیز چون (خیام) تردید دارد جهان هستی مولود آن حکمت و بر پایه آن موازین
 عقلی باشد که بشر راه آن دسترس است . او نیز حیران و مأیوس و سرگشته است ،
 ولی با آنکه در دورانی آشفته تراز (خیام) می زیسته ، با آنکه عسرت و تنگدستی
 و ارزش نگذااردن به هنر در دوران وی قابل مقایسه با زمان زندگی (خیام) و رفاه
 حال او نبوده ، با آنکه همین مفاهیم معنوی را در اشعارش بیان کرده ، بی آنکه
 شکوه یی چون او ساز کند کار جهان را بر خویش آسان گرفته و مردمان را به غنیمت
 شمردن فرصت و لذت بردن از مواهب آن رهنمون شده و از این مکان ، دارویی
 برای دردهای انسان فراهم دیده است زیرا از "جنگ هفتاد و دو ملت" نیز راه به جایی

نبرده و دانسته است که: "چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند" به این مفاهیم
از (حافظ) توجه کنیم:

حدیث از مطرب ومی گووراز دهر کمتر جو که کس نگشود و نگشاید به حکمت این همارا

* * *

جهان به رمزد راد بیبشت می گوید: نه عاقل است که نسپه گرفت و نقد بهشت.

* * *

من که امروزم بهشت نقد حاصل می شود وعده فردای زاهدرا چرا باور کنم؟

* * *

آخرا لامر گل کوزه گران خواهی شد حالیا فکر سیوکن که پراز بساده کنی

* * *

به می عمارت دل کن که این جهان خراب بر آن سراسر است که از خاک ما بسازد خشت

* * *

عاقبت منزل ماوادی خاموشانست حالیا غلغله در عالم افلاک انداز

با این حال گویی اگر چه (حافظ) نیز گرفتار همین اندیشه هاست ولی چون

(خیام) از مرگ نمی هراسد، و این شگفتی نیست، که (حافظ) نه چون (خیام)

فیلسوف و ریاضی دان و خشک است، او عارف و شاعر است و هر چند چنین اندیشه فی

با اصلت واقعی در او وجود داشته باشد و آن را بیان کند، باز روح عارفانه و عواطف

شاعرانه او حالت تسلیم و رضا و استغنا و لطف و شفقتی دلپذیر همراه این حقایق

می کند. او در این حال مرگ را چون (مولانا) زندگی حقیقی می شمرد و با آنکه سر

آن دارد که فلک را ساخت بشکافد و طرحی نودر اندازد، این طرح نورادر گل افشانی

ومی در ساغر اندازی مطرح می کند:

بیا تا گل برافشانیم ومی در ساغر اندازیم فلک را ساخت بشکافیم و طرحی نودر اندازیم

او عارف است و باتمام نابسامانی‌هایسی که پیرامون او رافرا گرفته و مزید بر تلخکامی از اندیشه‌های چنین شده است ، دولت می و باقی ماندن کنج قناعت را بر نبودن گنج زر مرهم می کند و تسلیم و رضا و استغنا ی مسیحانه خود را به یاری می گیرد . درس آزادی و انسانیت و محبت می دهد و آدمی را با روحی بزرگ و شگفت انگیزه مدارا و دلخوشی و برخوردار ی و محبت تشویق می کند .

همگونگی اندیشه‌های (حافظ) و (خیام) آن چنان است که خواننده را به اصالت این اندیشه‌ها در (حافظ) و شباهت آنها به یکدیگر رهنمون می شود و چون یادآوری تمامی آنها در این مختصر مقدور نیست به اشعار زیر از هر دوی آنان اشاره می شود تا شباهت معنوی آنان با دید هر یک بهتر مفهوم گردد :

از "خیام" :

آورد به اضطرارم اول به وجود	جز حیرتم از حیات چیزی نفزود
رفتیم به اکراه و ندانیم چه بود	زین آمدن و رفتن و بسودن مقصود

* * *

هر چند که رنگ و بوی زیباست مرا	چون لاله رخ و چو سرو بالا است مرا
معلوم نشد که در طزبخانه خاک	نقاش ازل بهر چه آراست مرا ؟

* * *

دارنده چو ترکیب طبایع آراست	از بهر چه افگندشان در کم و کاست ؟
گرنیک آمد ، شکستن از بهر چه بود	ورنیک نیامد این صور ، عیب کراست ؟

* * *

جامی است که عقل آفرین می زندش	صد بوسه ز مهر برجبین می زندش
این کوزه گردهر چنین جام لطیف	می سازد و باز بر زمین می زندش

هنرمین مفاهیم از (حافظ) ولی با شیوهٔ مبهم و رندانه‌ایی که ویژهٔ زبان
اوست:

چيست اين سقف بلند سادهٔ بسپار نقش؟

هيچ دانا زين معما در جهان آگاه نيست

* * *

مرا در منزل جانان چه امن و عيش؟ چون هر دم

جرس فریاد می‌دارد که بریندید محملها

* * *

برو از خانهٔ گردون بدر و نان مطلب کاین سیه کاسه در آخر بکشد مهمان را

* * *

به چشم عقل در این رهگذار پر آشوب جهان و کار جهان بی ثبات و بی محل است

* * *

بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس

* * *

به هست و نیست مرنجان ضمیر و خوش می‌باش

که نیستی است سرانجام هر کمال که هست

شکوه آصفی و اسب باد و منطق طیر

به باد رفت و از آن خواجه هیچ طرف نیست

از "خیام": * * *

یاران موافق همه از دست شدند در پای اجل یکان یکان پست شدند

از "حافظ":

نمی‌بینم از همدان هیچ برجای دلم خون شد از غصه ساقی کجایی

از "خیام"؛

مہتاب به نور دامن شب بشکافت
می نوشدمی خوشتر از این نتوان یافت
خوش باش و میندیش که مہتاب بسی
اندر سرگور یک به یک خواهد تافت

* * *

وقت سحر است خیز ای مایهء ناز
نرمک نرمک باده خور و چنگ نواز
کانها کسه بجایند نپایند بسی
وانہا که شدند کس نمی آید باز
از "حافظ":

صبح است ساقیا قدحی پر شراب کن
دور فلک درنگ ندارد شتاب کن

* * *

نوبهار است در آن کوش که خوشدل باشی
که بسی گل بدمد باز و تودر گل باشی

* * *

شب صحبت غنیمت دان که بعد از روزگار ما

بسی گردش کند گردون، بسی لیل و نهار آید

* * *

می بیاور که ننازد به گل باغ جهان
هرکه غارتگری باد خزانسی دانست
از "خیام":

چون روزی و عمر بیش و کم نتوان کرد
خود را به کم و بیش دژم نتوان کرد
از "حافظ":

بشنو این پند که خود را زغم آزاده کنی

خون خوری گر طلب روزی ننهاده کنی

از "حافظ":

من هیچ ندانم که مرا آنکه سرشت
از اهل بهشت کرد، یا دوزخ زشت؟

جامی و بتی و بربطی بر لب کشت این هر سه مرا نقد و ترا نسبه بهشت
از "حافظ":

من که امروزم بهشت نقد حاصل می‌شود وعده فردای زاهد را چرا باور کنم؟

* * *

چمن حکایت اردی بهشت می‌گوید نه عاقل است که نسبه خرید و نقد بهشت
از این گونه اندیشه‌های همانند میان (خیام) و (حافظ) بسیاری توان یافت
و موج بسیار جهان‌بینی این دو شاعر نشان می‌دهد که اگر (خیامی) هم وجود
نمی‌داشت، این اندیشه‌ها بخشی از جهان‌بینی (حافظ) را تشکیل می‌داد که با مایه‌هایی
اصیل از روح (مولانا) و شور عاشقی (سعدی)، توأم با گونه‌بی سهل‌انگاری و بی‌خیالی
برخاسته از بی‌اعتنایی به جهان و فلسفه آن و بی‌بنیادی دنیا و دم غنیمت شمردن
در غزلیات دلنشین او تجلی می‌کرد.

در مورد اندیشه‌های عرفانی (حافظ) انتظار می‌رود شیوه تفکرویی از شاعران
عارف پیش از وی مانند (سنایی و عطار و عراقی) نیز تأثیر پذیرفته باشد، ولی
آنچه پیش از هر تصور توجه انسان را در این راه جلب می‌کند، تجلی‌روشن اندیشه‌های
عرفانی و دید (مولانا) در مفاهیم عرفانی غزلیات (حافظ) است. شک نیست
که پژوهش اندیشه‌های (مولانا) در غزلیات (حافظ) همانقدر و بلکه بیشتر دشوار
است که یافتن تشابه جهان‌بینی (خیام) در اشعار (حافظ)، زیرا میان شیوه تعبیر
و زبان این دو شاعر— (مولانا و حافظ)— تفاوت بسیار است، ولی با قدری ژرف‌بینی
و دقت در آثار و اندیشه‌های عرفانی (حافظ) روشن می‌شود همانگونه که (خیام)
در (حافظ) سهل‌انگارتر و آسان‌گیرتر شده و با این امتزاج کاملاً "ناب‌نمانده است"
همان‌گونه که روح شاد و طرب‌انگیز و این جهانی (سعدی) در (حافظ) همه‌جا اصالت
و کلیت خود را حفظ نکرده و بارنجه‌ها و دردهای دوران (حافظ) و جهان‌بینی و

معنویت ویژه^۶ او ملایم تر و خیال‌انگیزتر شده ، (مولوی) نیز با آن شور صوفیانه^۷ خالص و آشفته و پرهیجان و جهش به سوی نامعلوم در (حافظ) ناب نمانده و زمان زندگی و واقعیت‌های پیرامون (حافظ) و افتادن وی در این "دامگه حادثه" وی را نه چون (مولانا) باقی گذاشته ، بلکه اندیشه‌های عرفانی و جهانی بینی (مولوی) را با واقع بینی بیشتر متجلی ساخته و (حافظ) را از نگرش پی‌گیر و بی‌مانع به سوی مجرد و مطلق باز داشته است .

شاید یکی از دلایل تفاوت بسیار میان زبان (مولانا) و (حافظ) نیز همین باشد . تمرکز اندیشه^۸ (مولانا) به سوی مجرد و مطلق و فارغ ماندن از مسایل دیگر و سرکشی شور و هیجان مطلق و درونی وی مایه شده است تا وی در بنیاد انتخاب کلمات و چگونگی آنها و خوش‌آهنگی ترکیب‌ها نماند و از رعایت همه‌جانبه^۹ فنون شعری هر مانعی که از بیرون ریختن و فیضان شور و اندیشه^{۱۰} وی پیش‌گیری کند بهره‌برد تا آنجا که خود نیز به این معنی توجه می‌کند و می‌گوید :

تومپندار که من شعر به خود می‌گویم تا که هشیارم و بیدار ، یکی دم نزم تجلی عشق و شور شگفت‌انگیز نامحدود (مولانا) در شعر ، خودگویای تاء شیری است که در کلام وی گذارده است :

باز فرو ریخت عشق ، از درود یوار من باز ببرید بند ، اشتر کین دار من
 عقل مرا خواب برد ، صبر مرا آب برد گاه مرا باد برد ، تا چه شود کار من
 چه روشن است که عشق پرسوز (مولانا) ، به اینگونه تعبیر وی رنگ شعله داده است ولی همین اندیشه و همین مفهوم در شعر (حافظ) ، (حافظی) که ناگزیر از دیدار ناپسندیها و ناملایمات روزگار خویش و دم‌سازی با رنج و ناسازگاری است ، اگرچه شوری عمیق و والا دارد ، در زبانی نرم تر و حساب شده تر چهره می‌نماید . همین آرامش رنج‌آلود به (حافظ) فرصت می‌دهد به جای آنکه اندیشه‌هایش را چون سیل در بستر کلمات

جاری کند، آنها را چون رودی ژرف و آرام به بیکران اندیشه آدمی رها کند و در نرعتی که از این آرامش دست می دهد، خوش آهنگ ترین، پر بارترین و زیباترین یازدها را با آهنگی دلپذیر و مفاهیمی گسترده به هم در آمیزد و مفهوم بالا را با گونه‌یی که در ذهن همان اعتلا و ارزندگی را - ولی دور از هیجانی بندگسل - پدید می آورد بیان دارد:

زین آتش نهفته که در سینه من است خورشید شعله‌یی شد و در آسمان گرفت

* * *

سینه‌ام ز آتش دل در غم جانانه بسوخت آتشی بود در این خانه، که کاشانه بسوخت
خرقه زهد مرا آب خرابات ببرد خانه عقل مرا آتش خمخانه بسوخت
واژه (باده) در زبان (مولانا) و سیله تعبیر است و غزلیاتی مانند این بیت:
چشم مست تو قدح بر سر ما می ریزد ما چه محتاج شرابومی و افیون باشیم

* * *

من مست آن باده‌نیم که محتسب منع کند

مست از شراب و حدتم، فارغ شده از رنگ و بو
گواه بر این مدعا، ولی همین واژه در زبان (حافظ) مفهوم اصلی خود، یعنی باده واقعی را حفظ کرده است:

همت عالی طلب، جام مرصع گومباش رند را آب عنب یا قوت رمانی بود

* * *

این خرد خام به میخانه بر تا می لعل آوردش خون به جوش
از این تفاوت‌ها که بر خاسته از محیط زندگی (مولانا و حافظ) است و پژوهش اندیشه‌های هم‌مایه این دو را تا اندازه‌یی دشوار می سازد در غزلیات آنان بسیار است ولی آنچه در آن جای هیچ دودلی نیست وجود مضامین هم‌گونه‌یی است که تشابه

نسبی‌اندیشه‌ها یا بهتر گفته شود، تجلی نسبی روح (مولانا) را در (حافظ) مسلم می‌سازد و برای بهتر نمودن این همانندی‌ها به غزلیات زیر از هردو شاعر توجه می‌کنیم:

از "مولانا":

گر مرد نام و ننگی، از کوی ما گذر کن ما ننگ خاص و عامیم، از نام ما حذر کن
از "حافظ":

از ننگ چه گویی که مرا نام زنگ است وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است
در ترجیح می‌به زهدریایی و سیاهکاران صومعه و دکانداران مذهب و ظاهر سازان:
از "مولانا":

آتش می بر سر پرهیز ریز وای بر آن زاهدِ پرهیزگار

* * *

رندان خراباتی از ساغر و می گویند تسبیح‌رها کن تو، در سوز مصلا را

* * *

من خاک پای آن کس که دست در ساغرزند

جانم فدای آنکه او، در کیمیا آویخته

ز هشیاران بی معنی وجودم نفرتی دارد

شراب و شاهد و چنگ و سر بازار می‌جویم

ز سالوس و قبول خلق بگذشتم ز سر مستی

جدا از کعبه و مسجد ره خمار می‌جویم

از "حافظ":

دلم گرفت ز سالوس و طبل زیر گلیم به آنکه بر در میخانه برکشم علمی

مبوس جز لب معشوق و جام می‌حافظ که دست زهدفروشان خطاست بوسیدن

* * *

زاهد چو از نماز تو کاری نمی‌رود هم مستی شبانه و راز و نیاز من

* * *

به‌کوی میکده دوشش به‌دوش می‌بردند امام شهر که سجادده می‌کشید به‌دوش

هم (مولانا) و هم (حافظ) در جستجوی انسان واقعی یا نفس‌انسانیت هستند

ولی (مولانا) می‌گوید:

من زلقای مردمان، جانب که گریزمی گر نبدی لقایشان آینه لقای تو
و یا:

دی شیخ با چراغ همی‌گشت‌گردشهر کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست

گفتم که یافت می‌نشود جسته‌ایم ما گفت آنکه یافت می‌نشود آنم آرزوست

و (حافظ) همین یافت نشدن انسان، همین فقر جهان مادی از آدمیت را این چنین بیان می‌کند:

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید بدست عالمی دیگر نباید ساخت وز نو آدمی

و همچنین است تشابه مضمون میان ابیات زیر:

از "مولانا":

ما به فلک بوده‌ایم، یار ملک بوده‌ایم باز همانجا رویم، خواجه‌که آن شهرم‌است

* * *

پیش زندان جهان با تو بدم من همگی کاش بر این دامگم، هیچ نبودی گذری

از "حافظ":

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود آدم آورد درین دیس خراب آبادم

* * *

تراز کنگره عرش می‌زنند صفیر ندانمت که درین دامگه چه افتادست؟

* * *

بال بگشا و صغیر از شجر طوبی زن حیف باشد چوتو مرغی ، که اسیر قفسی

* * *

طایر گلشن قدسم ، چه دهم شرح فراق
از "مولانا" :
که در این دامگه حادثه چون افتادم؟

انبیا عامی بدنندی گرنه از انعام خویش
از "حافظ" :
برمی هستی ایشان کیمیای می ریختی

دست از مس وجود چو مردان ره بشوی
از "مولانا" :
تا کیمیای عشق بیابی و زر شوی

همی گردد آسمان همه شب باد و صد چراغ
از "حافظ" :
در جستجوی چشم خوش دلربای تو

جلوه گاه رخ او دیده^۶ من تنهان نیست
از "مولانا" :
ماه و خورشید هم این آینه می گردانند

رندان خرابات بخوردند و برفتند
از "حافظ" :
مائیم که جاوید بخوردیم و نشستیم

صوفیان و استندند از گرو می همه رخت
از "مولانا" :
خرقه^۶ ماست که در خانه^۶ خمار بماند

قدحی دوز دست خود ، بده ایجان به مست خود

هله تا از آسمان ، شنوی جمله مو به مو

از "حافظ" :

زین دایره^۶ مینا ، خونین جگرم می ده
تا حل کنم این مشکل در ساغر مینایی

* * *

گفتی ز سر عهد ازل نکته‌یی بگو آنگه بگویمت که دو پیمانہ درکشم
از "مولانا":

نزدیکترست از تو با تو چه روی بیرون

چون برف گدازان شو، خود را تو خود می شوی

از "حافظ":

به می پرستی از آن نقش خود بر آب زدم که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن

از "مولانا":

همه در نور نهفته، همه در لطف تو پخته غلط انداز بگفته، که خدایا تو کجایی

از "حافظ":

بی دلی در همه احوال خدا با او بود او نمی دیدش و از دور خدایا می کرد

از دید (مولانا) جبر به گونه‌یی، و از چشم جهان بین (خیام و حافظ) نیز به

گونه‌های دیگری آشکار می شود، (مولانا) همه مظاهر جهان را زیبا می بیند و داوریهایی

گوناگون و پیدایی بدی و زشتی را برخاسته از میل‌های حقیر و بینش‌های اعتباری

انسان می شمارد ولی در اصل برای او همه چیز زیبا و خوب است و همه چیز در اختیار

و اراده ذات خداوندی. ولی این بینش، این جبر، در ذهن اندیشناک (خیام)

که مشرب فلسفی دارد و در دریای (عرفان) غوطه‌ور نیست جنبه خوش بینی را رها

می کند، حقارت آدمی برای دریافتن راز هسنی او را پریشان می کند، زبونی انسان

با گونه‌یی از بدبینی و عصیان همراه می شود، ولی سرانجام مسأله جبر و اینکه

گردش کار در دست و اختیار و اراده دیگری است همچنان وجود دارد. (حافظ)

نیز چنین می اندیشد و می گوید:

چه کند کز پی دوران نرود چون پرگار هر که در دایره گردش ایام افتاد

در اندیشه (حافظ) نیز جبر جلوه گراست. همان ناچیزی، همان بی مقداری

همان بی‌اختیاری برای او نیز روشن است. او نیز می‌داند که گرداننده جهان هستی با اراده^۶ خویش نظام این جهان را برپا می‌دارد، ولی بازتاب این اندیشه در (حافظ) نه چون (مولانا) با شور و هیجان توأم است، و نه چون (خیام) با عصیان و بدبینی همراه، او جبر را به عنوان یک واقعیت غیر قابل انکار بیان می‌کند و از همین جبر وسیله‌ی برای تسکین و آرامش رنجها و محرومیت‌های آدمی می‌سازد:

چو قسمت ازلی بی حضور ما کردند گر اندکی نه به وفق رضاست خرده‌مگیر
* * *

من اگر خارم اگر گل، چمن‌آرایی هست که از آن دست که می‌پروردم می‌رویم
در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم
* * *

من ز مسجد به خرابات نه خود افتادم اینم از روز ازل حاصل فرجام افتاد
رضا به داده بده وز جبین‌گره بگشای که بر من و تو، در اختیار نگشادست
* * *

مکن به‌نامه سیاهی ملامت من مست که آگه است که تقدیر بر سرش چه نوشت؟

(حافظ) معشوق ازلی را نیز چنان می‌نگرد که (مولانا) ع^۷ شور و عشق عرفانی نیز چون (مولانا) همه‌جا همراه اندیشه‌های اوست، با این تفاوت که این عشق اگر چه در اشعار تمام شاعران عرفانی از یک سرچشمه برخاسته و از یک آغاز مایه‌گرفته است ولی در (مولانا) چنان تمرکز یافته که به‌ویژه در (غزلیات شمس) با جوش و خروشی شگفت‌انگیز فرصت اندیشیدن به هر چیز جز بیان آشفتنگی و شرح بی‌قراری و جهش به سوی معشوق را از وی بازگرفته، ولی در (حافظ) عشقی است از همان سرچشمه از همان آغاز، از همان‌گونه و جنس، با همان حرمت و دور از سیرو سلوک و تقید به مراحل. او نیز در این راه اهل حال است نه قال، اما عشق او با مدارا و آرامش بیشتر

همراه است و گاه این تصور را بهش می آورد که آیا وجود اندیشه های (خیامی) چهرهء تجلی اثرات عشق وی را چنین افسرده و آرام و ملایم کرده؟ و یا شور عشق و وجود عشقی این چنین عصیانیه اندیشه های (خیامی) را در شعر (حافظ) به تسلیم و رضا و درس محبت و پایداری در مقابل ناملایمات تغییر داده است. ولی تردید نیست که وجود هر دوی این شیوه تفکر که یکی بر اساس بینش فلسفی و دیگری روحی و عاطفی است بر یکدیگر تأثیر متقابل داشته است.

وجود چنان عشقی مسألهء مذهب را برآستی برای (حافظ) گشوده است، او نیز دریافته که هر چه هست همان معشوق بی پیرایه، بزرگ، شایسته و بی مانند اوست و "جنگ هفتاد و دو ملت" نیز در این میان از این روست که برای رسیدن به معشوق، جز از راه عشق عرفانی، راههای دیگری که در حصارهای دیرو کلیسا و مسجد و کنشت و شیوه های تعبد دیگر محدود می شود برگزیده اند و هر گروه راه خویش را بر گروه دیگری ارج می نهند و در حقیقت خدای آدمیان که واحد و گسترده و مطلق است برای اقوام و ملت ها یکی است، همانگونه که (مولانا) میان ادیان و پیروان فرق تفاوتی نمی نهد و (جنگ موسی با موسی) را از آن می داند که بی رنگی اسیر رنگ شده و هر یک برای وصول به خدای خویش راهی دیگر جسته اند. به این تشابه اندیشه در اشعار هر دو نظری می افکنیم:

از "مولانا":

عشق جز دولت و عنایت نیست	جز گشاد دل و هدایت نیست
عشق را بوحنیفه درس نگفت	شافعی را در آن روایت نیست
بوالعجب سوره بی است سوره عشق	چار مصحف در آن یک آیت نیست
لایجوزو بیجوز تا اجل است	علم عشاق را نهایت نیست

* * *

کار من اینست که کاریم نیست عاشقم از عشق تو عاریم نیست
خویش من آنست که از عشق زاد بهتر از این خویش و تجاریم بیست

* * *

از "حافظ":

زاهد از راه به رندی نبرد. معذورست عشق کاری است که موقوف هدایت باشد

* * *

نقطه^۶ عشق نمودم بتو، هان سهو مکن ورنه چون بنگری از دایره بیرون باشی

* * *

عرضه کردم دوجهان بردل کار افتاد به جزاز عشق تو، باقی همه فانی دانست

* * *

نشان مرد خدا عاشقی است با خود آی که در مشایخ شهر این نشان نمی بینم

* * *

گفتم صنم پرست مشو، با صمد نشین گفتا به کوی عشق هم این وهمان کنند

* * *

گنج عشق خود نهادی در دل ویران ما سایه^۶ دولت بر این گنج خراب انداختی

آمیختگی اندیشه‌های (مولانا و حافظ) و همانندی بسیاری از آنها با دوبیان و زبان متفاوت، یکی در کمال هیجان و شور، و دیگری در مرز ممکن اعتدال و آرامش آنچنان گسترده است که جای گفتگوی همه آنها در این مختصر نیست، اما آنچه پس از تحقیق در غزلیات خواجه مسلم می‌شود، آمیختن جهان بینی‌های فلسفی (خیام) و روح عاشق و عارف (مولانا) است که گفتیم از مشرب شاد و نشاط انگیز (سعدی) طربی دلنشین بر آن راه یافته و (حافظ) را با استقلال و اصالت چشم گیر خود پدید آورده است.

از توجه (حافظ) به زبان (سعدی) که تا اندازه‌ی بی‌آن اشاره شد و نگاهی به غزلیات بسیاری که در دیوان (خواجه) به وزن و ردیف و قوافی غزلیات (سعدی) سروده شده و می‌تواند گواهی بر این مدعا باشد بگذریم، تشابه گهگاه اندیشه‌های این دو شاعر نیز چشم‌گیر است.

این اندیشه‌ها در شعر (سعدی) دنیا دیده و این جهانی، آن (سعدی) که عشق برای او واقعیت محسوس دارد و از مرز اندام دل‌نشین و روی و موی و چشم و اعضای دیگر و حدود شکوه از فراق یا تمنای وصال بیرون نیست نشاط می‌آفریند. آن (سعدی) که تفکر و جهان‌بینی فلسفی (خیام) و عشق عرفانی و روح (مولوی) گونه، و برابره خویش مشغول نمی‌دارد، طرب از روحش می‌تراود و به شعرش رنگ لبخند و سعادت می‌دهد، ولی همین اندیشه‌ها که شاید مولود بازماندن: گهگاه از تفکر و شیوه اندیشه‌های (خیامی)، و آرامش روح پرشور (مولانا) در (حافظ) است، در شعر او کیفیتی پدید می‌آورد، نشاطی که معلول دم‌غنیمت شمردن است، نشاطی که دستاویز گریز از غمها و رنجهاست، نشاطی که عصیان و بدبینی (خیام) را در شعر او تعدیل می‌کند و او را از جهش‌های (مولوی) گونه به سوی نامعلوم و لایتنهای باز می‌دارد، نظر و توجه او را به جهان مادی جلب می‌کند ولی با همه اینها، باز دروای این نشاط و طرب، رنگ افسردگی‌ها و رنج‌رویی و زندگی‌واندیشگری (حافظ) همچنان هویدا است، اما در سرپوشی از شادی که از روح (سعدی) نیز مایه می‌گیرد. ابیات زیر نموداری است از تشابه مضامین (حافظ) و (سعدی):

از "سعدی":

چگونه شکر این نعمت گذارم که زور مردم آزاری ندارم

از "حافظ":

من از بازوی خود دارم بسی شکر که زور مردم آزاری ندارم

از "سعدی" :

در قیامت چو سر از خاک لحد بردارم
گردِ سودای تو بر دامن جانم باشد

از "حافظ" :

من چو از خاک لحد لاله صفت برخیزم
داغ سودای توام سِرّ سویدا باشد

از "سعدی" :

سعدی آتش زبانه، روز و شب سوزم چو شمع
با همه آتش زبانی در تو گیرائیم نیست

از "حافظ" :

میان گریه می خندم که چون شمع اندرین مجلس

زبان آتشینم هست و لیکن در نمی گیرد

از "سعدی" :

نه آنچنان بتو مشغولم ای بهشتی روی
که یسار خویشتم در ضمیر می آید

از "حافظ" :

چنان پر شد فضای سینه از دوست
که فکر خویش گم شد از ضمیرم

از "سعدی" :

ساربانان نشان کعبه کجاست
که بمردییم در بیابانش

از "حافظ" :

جمال کعبه مگر عذر رهروان خواهد
که جان زنده دلان سوخت در بیابانش

از "سعدی" :

گوشه گرفتم ز خلق و فایده بی نیست
گوشه چشمت بلای گوشه نشین است

از "حافظ" :

چون چشم تو دل می برد از گوشه نشینان
دنبال تو بودن گنه از جانب ما نیست

از "سعدی" :

بیا که وقت بهار است تا من و تو بهم به دیگران نگذاریم باغ و صحرا را
از "حافظ" :

سبز است درودشت بیا تا نگذاریم دست از سرآبی، که جهان جمله سرابست
و بسیاری از این گونه، ولی جالب اینجاست که تشابه مضامین و اندیشه‌های این دو
شاعر بزرگ تنها در مواردی پیش می‌آید که (حافظ) به دلایلی که گفته شد زمینی
می‌شود، میان همه رنجها و اندیشه‌ها، گاه نیز چون (سعدی) نگاهی به این دنیا
می‌افکند و یا آن رنگ شدید و زیباپرستی اصیلی که در اوست به خروش می‌آید، و
مانند شاعران عرفانی دیگر اندیشه‌ها و هیجان و عواطف خود را نسبت به معشوق
زمینی بیان می‌کند، اما در این راه نیز برآمد این اندیشه‌ها در (حافظی) که خواه
ناخواه از جهت فکری خود و شیوه‌های تفکر فلسفی و عرفانی فارغ نیست رنگ دیگر
به خود می‌گیرد. (سعدی) در عشق صریح و ستابزده و امیدوار است ولی (حافظ)
معشوق زمینی را نیز با عشقی والاتر می‌بید، و به همین دلیل در زبان او و شاید
در همه غزلیات وی هیچگاه سخن از شکوه و گلایه از معشوق تا مرزهای بدخواهی و
دشنام ادبی نیست. بی‌اعتنایی معشوق نیز برگردن اوست، معشوق در نظر وی
آسچان والا و ارزنده و بی‌عیب است که تصور خطا و بی‌رحمتی و بی‌وفایی از او نمی‌رود:
هرچه هست از قامت ناساز و بی‌اندام ماست

ورنه تشریف تو بر بالای کس ناساز نیست

* * *

اگر به رلف دراز تو دست ما نرسد گناه بخت پریشان و دست کوته ماست
این ایثار و نسلیم و رضا که مانا زانیده^۶ نگرش عرفانی (حافظ) به عشق و عاشقی
است و یا زانیده^۶ جهان‌بینی فلسفی او، همه‌جا در اینگونه غزلیات وی به چشم
می‌خورد و مشخص و ویژگی خاصی به غزل او می‌دهد. از سوی دیگر عشقبازی برای

(سعدی) هیچگاه با ملال و ناامیدی همراه نیست حتی در مقامی که شکست او در عشق محسوس باشد. طبیعت او شوخ و امیدوار و همواره برای خویش حقی قایل است که در تحصیل آن امیدوارانه با ساری پرشور می‌کوشد، ولی این کیفیت که نمودار جوانی و شادابی در شعر (سعدی) و ویژه^۶ غزلیات عاشقانه^۷ اوست، در غزل عاشقانه^۸ (حافظ) به ملایمت و آرامی، که نمودار اندیشه^۹ مردی رنج‌دیده و دنیا دیده و سر به تقدیر نهاده ایست تبدیل می‌شود.

در حقیقت ارزیابی عشق در (حافظ) چنین می‌نماید که این وجود متفکر و روحانی، این اندیشگر انسان که هسته^{۱۰} زندگی را شکافته و با حقایق تلخ روبرو شده و به زیبایی‌های آن دلخوش داشته و تسلیم و رضا پیش گرفته، عاشق عشق است، زیبایی در چشم او معیار دیگری دارد که با معیارهای زیبایی‌شناسی هیچیک از شاعران همانند نیست، زیبایی مورد پسند او، بسته^{۱۱} موی و میان نیست، او به زیبایی ظاهر بسنده نمی‌کند، بلکه حقیقت زیبایی در نظرها و چیزهای دقیق‌تری است که با معیارهای مادی قابل ارزیابی نیست زیرا اگر چنین بود نمی‌توانست محرک عشق باشد، زیبایی و دلربایی و فتانی، آن مایه‌های معنوی دلپذیر است که در روح توجج دارد و آن نیرو را دارد که عشقی حافظانه برانگیزد:

دلبر آن نیست که مویی و میانی دارد بنده^{۱۲} طلعت آنیم که آنسی دارد

* * *

از بتان (آن) طلب ارحسن شناسی ای دل این کسی گفت که در علم نظر بینا بود

* * *

به هر که چهره برافروخت دلبری داند نه هر که آینه‌سازد سکسدری داند

* * *

جمال شخص به چشم است و رلف و عارض و خط هرار بکه در این کار و بار دلداریست

لطیفه‌ایست نهانی که عشق از آن خیزد که نام آن نعلب لعل و خط زنگاریست

* * *

صدنکته غیر حسن ببايد که تا کسی مطبوع طبع مردم صاحب‌نظر شود

* * *

بجز شکر دهنی مایه‌هاست طوطی را به خاتمی نتوان زد دم از سلیمانی

"این و آن" که باکابر برد (سنایی) برای نخستین بار، مفهومی گسترده‌تر از (اسم

یا ضمیر اشاره) یافت چیست؟ چگونه قابل تعبیر است، شاید بیشتر این مفهوم را

احساس کنیم ولی توانا به بیان آن نباشیم، دست‌کم اینکه باید مفهوم واقعی آنرا

در غزلیات شورانگیز (خواجه) پژوهش کرد، این (آن) است که عشق‌انگیز است و

این عشق دردید (حافظ) کیفیتي دارد، جز آنچه شاعران غیر عرفانی به معشوق

زمینی می‌ورزیدند و از آن سخن گفته و می‌گویند.

عشق از هرگونه زمینی یا آسمانی— باشد، برای (حافظ) موهبتی الهی است

که در این "گنبد دوار یادگاری از صدای سخن آن خوشتر ندیده‌است" و برای نمایش

ارجمندی آن از قول (دشتی) یاری می‌جوئیم:

"عشق در روح (حافظ) جایی بلند و گسترده دارد، جهان هستی را "طفیل"

آن می‌گوید و خود پیوسته "عشق می‌ورزد" و امیدوار است که در این فن شریف چون

هنرهای دیگر موجب حرمان نشود، برای (حافظ)، "گل‌آدم" را با عشق "سرشته‌اند"

و از اینرو "فرشته با همه شأن، به مرتبه او نمی‌رسد، زیرا نمی‌داند عشق چیست" و

با آنکه "عاقلان نقطه پرگار وجودند" ولی در دایره عشق "سرگردانند" زیرا محرک

وجود و مصدر زیبایی‌ها عشق است، بدون این جوهر ازلی انسان چون سایر جانداران

زمینی موجودی است بی‌روح و بی‌فروغ (حافظ) "شهره" شهرسب به عشق

ورزیدن ولی در نظر باری او بی‌خبران حیرانند "چه نمی‌تواند از ماورای این‌جنه"

نحیف و موجود آرام ، دریای تلاطم عشق و خوبی را حدس بزنند عشق که آدهمه
 چیز هست ، کشیدن بار زندگی آسان است عشق در اندیشه (حافظ) ارجمند و
 پناهگاه بشر از شرویدی است " ۱ از آنچه در سخن پیرامون (حافظ) گفته شد و جای آن داشت
 با شواهد و مستندات و نقد موسع تری دفاتری چند بر آن ترتیب داده شود چنین نتیجه
 می شود که (حافظ) میان سه جریان تندوبی آرام قرار دارد ، گاه دید فلسفی و جهان بینی
 خاص (خیام) با اصالت (حافظانه) در اندیشه وی تجلی می کند ، گاه جذبه صوفیانه
 (مولانا) که در شگفتی و شوریدگی و عشق ناب عرفانی سرآمد جلوه ها را به غزل فارسی
 داده است از غزل (حافظ) می تراود و لحظه بی (سعدی) با تمام عشق زمینی و مغاللات
 شیرین خویش در سخن (حافظ) نغمه عشق می ریزد . این گونه مایه ها هنگامی چنان
 بایکدیگر می آمیزد که باز شناختن هریک از آنها دشوار است ، اما آنچه در این ارزیابی
 چشم گیر و شایسته تحسین است این که در هر حال سیمای بالای اندیشه اصیل و دید ویژه
 او همه در غزلش جلوه گراست . (حافظ) در حالی که هم (خیام) و هم (مولانا) و هم
(سعدی) است در هر حال باز هیچکدام از آنها نیست ، (حافظ) ، (حافظ) است با تمام
والایی و شکوه اندیشه هایش . این غزل سرای شایسته و اندیشمند و حیران و آشفته که با همه
رنج ها و بی آرامی ها ، تلخوار زندگی و محیط نامردمی ها و تجربه ها را با روحی گسترده
تحمل می کند و با تسلیم و رضا و تبسمی رندانه به دنیا می نگرد ، با همه سیر آسمانی
خود باز خویشتن را از هم نوعان خویش جدا می کند ، درد آنهارا می شناسد و مرهم
می نهد ، آنان را به تسلیم و رضا ، آرامش و صبر ، خوش بینی و مدارا و آنچه شرط
آدمیت است می خواند و سخنش از این روی همه گیر می شود .

مسأله وحدت وجود در غزل های عرفانی (حافظ) محور فروران سخن اوست

اما نه چون منصور حلاج^۱ " انا الحق " می زند و نه چون پایزید ، " لیس فی جبتی
سوی الله " می گوید ولی آیا این سخن او که می گوید :

در اندرون من خسته دل ندانم کیست که من خموشم و اودر فغان و در غوغاست
و یا وقتی می سراید :

سالها دل طلب جام جم از ما می کرد آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می کرد
گوهری کز صدف کون و مکان بیرون بود طلب از گمشدگان لب دریا می کرد
جز تجلی چشم گیر و حدت وجود ، چه مفهومی دارد و آیا وقتی می گوید :

ساکنان حرم ستبر و عفاف ملکوت با من راه نشین باده مستانه زدند
کدامین اندیشه را می نماید ؟ جزیبان شیرین وحدت وجود به چه چیز نظر دارد ؟
این محور اصیل و لطیف ، همه جا با نمود عشقی والا ، مایه اندیشه های عرفانی
(حافظ) را تشکیل می دهد و غزل وی را والاتر و برتر می سازد ،

به طور کلی بیشتر در یک غزل (حافظ) یک موضوع و یک اندیشه به گونه پی گیر
دنبال نمی شود و بسیار موارد دیده می شود که در یک غزل چند موضوع مختلف مانند :
عشق ، اندرز ، شکایت ، امیدواری ، تصوف و بی توجهی به دنیا ، اندیشه های فلسفی ،
جلوه می کند و شاید یکی از مایه های همه گیر شدن غزلیات (حافظ) نیرهمین ویژگی
باشد .

اکنون با آنکه دامنه سخن در این مورد می تواند بسیار گسترده باشد ، سیر
غزل های عرفانی را که پس از (حافظ) دیگر تحول و دگرگونی چشم گیری نیافت ،
بلکه رفته رفته رو به خاموشی گرائید انجام می دهیم و به بررسی تأثیری که عرفان

۱- (ابوالمغبت حسین ، پسر منصور) ، مقتول در (۳۵۹ ه.ق.) . ر.ک : تذکره
الاولیاء .

فارسی از نظر شکل و اندیشه در غزل گذاشت می پردازیم .

۳

تأثیر تصوف و عرفان در شکل غزل فارسی

همان گونه که در پیش گفته شد ، زبان گویای اندیشه های انسان است و همواره دگرگونی اندیشه ها دگرگونی زبان را همراه دارد ، زیرا بیان اندیشه های تازه و مفاهیم نو نیازمند واژه ها و تعبیر جدیدی است که بتواند به یاری زبان موجود ، وسیله تفهیم معانی تازه را کامل کند و از این رو ورود اندیشه ها و معانی عرفانی در شعر به ویژه غزل فارسی که یکی از تجلی گاه های ارجمند عرفان است با ورود واژه ها ، ترکیبات و اصطلاحاتی که مفاهیم تازه می داشتند همراه بود که نمونه های آن را در نوشته های "جنید" و سخنان دیگر صوفیان می توان دید .

"ابونصر سراج" ۱۷۳^۱ و "ابوالقاسم قشیری" ۵۲ اصطلاح عرفانی را در نوشته های ، خویش آورده اند . این اصطلاحات که تمام آنها عربی بود و روزه روز باگسترش نفوذ عرفان در شعر فارسی بیشی می گرفت و گاه به گونه متداول نیز در اشعار دیگر فارسی وارد می شد بیش از هر شاعر دیگر نخست در آثار (سنایی) و سپس در آثار نثر و نظم دیگر بزرگان شعر و ادب به ویژه (کشف المحجوب هجویری) ^۲ ، (تذکره الاولیاء) و مصیب نامه و منطق الطیر) شیخ نیشابور آمده و حتی (عطار) در (مصیب نامه) خویش بسیاری از آنها را به شعر تفسیر کرده است .

شماره این اصطلاحات در نثر و شعر فارسی رفته رفته به جایی رسید که در قرن

۱- (ابونصر عبداللہ بن علی بن محمد بن یحیی) د. گ. : (۳۷۳ ه. ق.) .

۲- از (علی بن عثمان جلابی هجویری غزنوی) ، عارف و نویسنده ۶ نامی قرن پنجم هجری قمری .

نهم "نعمت‌اللمولی" نزدیک به ۵۸۵ اصطلاح را که در اشعار شاعران گذشته مانند (رودکی) و (عنصری) دیده نمی‌شد به زبان فارسی تعریف کرد.

از سوی دیگر نیز چون هدف تصوف و عرفان در حقیقت عدول از ظاهر به باطن است و این شیوه خواه ناخواه باگونه‌یی از تاءویل همراه است، بسیاری از واژه‌های متداول در زبان فارسی از شمار: پیمانه، ساغرمی، مستی، میکده که در اشعار غیر صوفیانه نیز دیده می‌شود در اشعار عرفانی به گونه‌ی ویژه استعمال شد و مفاهیم خاصی که مورد نظر اندیشمندان عارف بود از آن اراده گردید، چنان که ترکیباتی که وسیله صوفیه با این واژه‌ها ساخته می‌شد مفهوم مستقل یا پیوسته به اصل آنها را تغییر می‌داد. مثلا ترکیب‌هایی از شمار: پاده، عشق، می باقی، میکده، وحدت، می وحدت اگر توجیه و تاءویل صوفیانه همراه نداشته باشد، معنی هیچ‌یک از واژه‌های ترکیب کننده خود را نمی‌رساند و اضافه آنها به یکدیگر درست نیست به این ترتیب باید توجه داشت که گذشته او ورود واژه‌ها و اصطلاحات عرفانی در شعر فارسی، پدید آوردن این گونه ترکیب‌ها با توجیه صوفیانه نیز مایه دگرگونی شیوه بیان و تعبیر در شعر فارسی شد.

اگرچه ورود این اصطلاح‌ها و ترکیب‌ها به‌طور کلی زبان شعر فارسی را بی‌نیاز ساخت، ولی باید گفت که از سوی دیگر مایه پدید آمدن تاءویل و توجیه ناشیانه در بسیاری از آثار شاعران گردید، چنان که حتی شرح‌کنندگان و مفسران در موارد غیر لازم به گونه گمراه‌کننده‌یی به تاءویل نوشته‌ها و اشعار پرداختند.

اکنون برای آشنایی به برخی از واژه‌ها و اصطلاحات که در شعر شاعران پیش از (سنایی) چندان دیده نمی‌شد و به وسیله او در شعر فارسی رواج و گسترش یافت به یاد آوری آنها و تعبیری که در عرفان از آنها شده است مبادرت می‌شود:

* صومعه : اطاق ویژه‌یی که صوفی یا زاهد در آن به‌سرمی‌بردو آن‌را (زاویه) هم می‌گویند .

* خرابات : جایی که صاحبان آن گبریاتر سا بودند و در آن جاپنهانی شراب می‌نوشیدند و موسیقی می‌نواختند و مردم‌رند و لالاهالی در آن جابه‌عیش می‌پرداختند ولی در اصطلاح صوفیان خانقاه و مجلس شیخ را (خرابات) گویند .

* خراباتی : کنایه از اهل خرابات و به‌اصطلاح (صوفی) را گویند .

* قلاش : که از اصطلاحات (سنایی) است و بعدها صوفیان به قلندران و سالکان پرشور گفتند .

* ابدال : از یاران قطب .

* ظلمات : افسانه‌های خرافی .

* ترهات : سخنان بی‌هوده .

* منیت : خودشناسی و شخصیت دوستی .

* حقیقت : ضد مجاز .

* قبض : گرفتگی دل درویش در وقت ریاضت .

* بسط : گشادگی دل درویش در وقت ریاضت .

* وجود : اشاره به ذات واحد ، که حقیقت تنها اوست .

* کشف : حالتی که در آخرین منزل وصول به سالک روی نماید و حقایق

وجود بر او کشف شود .^۱

* فقر : فقیری و درویشی و صوفیگری و بی‌نیازی از تعلقات دنیایی .

* فاقه : گرسنگی و ریاضت‌کشی .

۱- صوفی در این مرحله به‌مرتب^۶ عرفان می‌رسد و عارف می‌شود .

❖ لاوالا: اشاره به نفی همه چیز و وحدت وجود و یکی بودن کلیه موجودات است. (سنایی) برای نخستین بار گوید:

از در دروازه (لا) تا به دارالملک شاه هفت هزار و هفتصد و هفتاد راه رهزن است
یعنی از روزی که تربیت منفی را پذیرفتی و ترک دنیا و تعلقات آن کردی تا روز وصول
و کشف، این مقدار راه، و در هر طریق، این اندازه رهزن و دزد و شیطان است.^۱
❖ مرّع، خرّقه: جبهه سراسر وصله دار که پوشش مشایخ بوده است.

❖ سالوس: ریاکاری و عوام فریبی.

❖ حال: کیفیتی که هنگام سیر و سلوک و پس از آن به سالک دست می دهد:

مصطفی رفت از جهان و (حال) برماحل نکرد

(بوحنیفه) رفت وزو در گرد عالم قال ماند

❖ تسلیم: اطاعت محض و رضا به هر چه پیش آید.

❖ نفی و اثبات: از اصطلاحات مشکل صوفیه است.

❖ صفت: اشاره به صفت خدا.

❖ صفا: پاکی دل صوفی و خالی شدن از دل بستگی ها.

❖ صحو: هوشیاری و حاضر بودن حواس صوفی.

۱- در جای دیگر گفته است:

نیابی خارو خاشاکی در این ره چون به فراشی

کمر بست و به فرق استاد در حرف شهادت (لا)

چو (لا) از حد انسانی فگندت در ره حیرت

پس از نور الوهیت به الله آی از (الا)

۲- اشاره به رازهای عرفان است که به حد کمال حل شدنی نیست.

* محو: فرو رفتن صوفی در خویش و بی خبری از پیرامون خود، و این حال ضد (صحو) است.^۱

* فنا: بی خویش شدن در راه خدا با وجود زندگی.^۲

* ملکوت: ضد عالم مادی و جایگاه حیات و زندگی روحانی است.

* دقت: لحظه‌یی که صوفی به تفکرات روحانی مستغرق شود.

* صفای وقت: قوت و شدت نوع تفکرات در دقایق اندیشگری.

* ناموس: اصول و مقرراتی که زندگی صوفی را دربند داشته و او را به شخصیت و علایق دنیا نزدیک می‌کند.

* طریقت: راه و رسم تصوف.

* باطن: حقایقی که ظواهر مغشوش، آن را بپوشاند و اهل باطن دارندگان

این حقایق اند که به ظواهر اعتنایی ندارند.

* قلندر: طایفه‌یی از صوفیان که به هیچ قیدی پایبند نیستند، حتی ظواهر

شریعت. و (قلاش، اوباش، رند، تردامن، پاکباز، مقامی^۳ و کم‌زن و شاهدباز) همه

از اصطلاحات قلندران است که گروه‌های مهم صوفیه بوده‌اند.

* غیرت: که آن را تنها شایسته^۴ خدای دانند زیرا اگر صوفی به حزاوبه چیزی

عشق بورزد، غیرت معشوق وی را محو می‌کند.

۱- (محو) درست معادل (سکر) است.

۲- (سنایی) گاه برابر این اصطلاح، گونه^۵ فارسی آن را که (نیستی) است آورده است.

دل به تحفه‌هر که اودر منزل جانان کشد از وجود (نیستی) باید که خطبر جان کشد

بدیلی خون دلی خورد و گلسی حاصل کرد

برق (غیبت) به صدش حال پریشان دل کرد

* اسرار: رازهای پنهان صوفیان که غالباً مرادهمان (وحدت وجود) است.

* محرم و ناهجرم: محرم صوفی و نامحرم زاهد و فقیه ریاکار است.

* درد: از ریاضت‌های درونی و شدت طلب سالک است.

* خامی و پختگی: در مراتب سیر و سلوک به‌کار می‌رود.

* خوف: ترس از عدم وصول به ذات خداوند که گاهی یک عمر باید در طلب

گذرانید.

* رجاء: امید پیوستن به خداوند که گاهی در یک لحظه امکان مکاشفه و شهود

میسر می‌شود.

در همین معنی گفته‌اند:

غره مشوکه مرکب مردان مرد را درستگلاخ بادیه پی‌ها بریده‌اند

نومیدهم مباش که‌رندان جرعه‌نوش ناگه به یک ترانه به منزل رسیده‌اند

* سماع: مجلسی که در آن صوفی همراه با موسیقی شعری خواند. سماع از

نظر برخی از صوفیان جایز نیست.

* آن: برای نخستین بار (سنایی) این ضمیر اشاره را به معنی لطف و زیبایی

گیرنده‌یی که از حدود وصف بیرون باشد به معشوق نسبت داده و در بیان همین معنی

سروده‌است:

آن گویم و آن چو صوفیانت نی‌نی که تو پادشاه آن‌سی

۱- اصطلاحات مزبور از مقاله «ملک الشعراى بهار» زیرعنوان: (دورنمای تصوف

در ایران) مندرج در مجله «پیام نو، دوره ۶، دوم، شماره ۵» گرفته شده‌است.

باید دانست که از این گونه واژه‌ها و اصطلاحات نمونه‌های دیگر بسیاری مانند :
(صدق، شوق، محبت، معرفت) که برای نخستین بار در شعر (سنایی) به کار رفته
است در آثار او دیده می‌شود.^۱ که با گسترش روزافزون آنها صورت الفاظ متشکله
شعر فارسی به مناسبت معانی مورد نظر تغییر کرد.

لازم به یادآوری است که نه تنها بعضی از مفاهیم یا اصطلاحات ویژه عرفانی
از شمار آنچه در شعر (سنایی) برای نخستین بار آمده است و از آنها نام بردیم در
غزلیات فارسی وارد شد، بلکه چنان که گفتیم علل بسیار دیگری مایه شد تا از برخی
واژه‌های ساده فارسی نیز به صورت کنایه، برای بیان مفاهیم عرفانی استفاده
شود.

علت این امر را باید در سربسته سخن گفتن صوفیان و اهل عرفان جستجو کرد
به این ترتیب که آغاز قرن پنجم که عقاید (نوافلاطونی) و (وحدت وجودی) با
تصوف اسلامی آمیزش نزدیک یافت، به شدت مورد اعتراض فقهای متعصب و اهل
شریعت واقع شد، زیرا چنان که می‌دانیم بنا بر فلسفه نوافلاطونی و وحدت وجود
اتحاد عاقل و معقول، فیضان عالم وجود از مبداء اول، گرفتار بهای روح انسان در
بند بدن و آلودگی به آلائش‌های ماده، میل روح به بازگشت سوی وطن و جایگاه اصلی
خود و راهی که برای بازگشت و اتصال با مبداء اول باید پیمود، عشق و مشاهده،
اندیشه و سیر در خود و ریاضت و تصفیه نفس و وجد و مستی روحانی و بی‌خودی و
بی‌خبری از خویش و از میان بردن تعینات و شخصیت خود که حجاب بزرگ اتصال به
خداست و عرفا در این موضوع گفته‌اند که: "وَجُودُكَ ذَنْبٌ الْأَيْقَاسُ بِهِ ذَنْبٌ"^۱، و منای

۱- وجود تو گناهی است که با هیچ‌گناهی قابل قیاس نیست، منظور از وجود، احساس
شخصیت و خودبینی است.

کامل جزه در کل، و امثال آن عقاید و آرا در تصوف اسلامی، به گونه ژرفی تاء شیرکرد و (عشق به خدا) که صوفی آن را مدار همه کوشش‌های خود نهاد و همه چیزهای دیگر مانند: زهد و ریاضت و مقامات سلوک را تابع آن قرارداد، اقتباس از فلسفه (نو افلاطونی) و (وحدت وجود) بود که سرانجام تصوف را به گونه علمی پدید آورد. با توجه به این روش، آشکار است که خواست صوفی، پرواز با پر عشق به سوی ذات یگانه خداوند یا مبداء نخستین است، بنابراین آنچه هدف و مورد نظر تصوف است برتر از فلسفه قرار می‌گیرد، زیرا نهایت مقصود فلسفه و کمال مطلوب حکمت، آن است که انسان به صفات خداوند که مثال خیر و کمال و جمال است آرایش یابد، ولی تصوف می‌خواهد انسان در ذات یگانه خداوندی محو و فانی گردد و با این فنا به بقای خداوندی دست یابد.

بدیهی است این گونه اندیشه‌ها با عقیده (توحید) سازگاری نداشت و از همین روی صوفیه را مورد تکمیر و مزاحم فقها و متشرعین قرارداد و زندگی را بر آنان دشوار کرد. صوفیه‌ساز که نمی‌خواستند از اسلام خارج باشند یا خارج شمرده شوند، در قرن چهارم و پنجم از یک سو به تاء و بیل و تفسیر عارفانه قرآن دست زدند و تصوف را با اسلام تطبیق دادند و از سوی دیگر متمایل به رمز و سر شده، خود را میان حقائق عرفانی و تعبیرات ویژه مقبذ ساختند، به این معنی که در پرده سخن گفتند و کلمات را در معانی مجازی بسیار دور به کار بردند و پیروان تصوف را به پنهان داشتن اسرار و لب فرو بستن توصیه نمودند.

(مولوی) درین باره گفته است:

هر که را اسرار حق آموختند مهر کردند و دهانش دوختند

* * *

چون که اسرار نهان در دل بود آن مراد زودتر حاصل بود

گفت پیغمبر هرآن کو سر نهفت زود گردد با مراد خویش جفت

* * *

سرغیب آن را سزد آموختن کوز گفتن لب تواند دوختن

* * *

بر لبانش قفل و در دل رازها لب خموش و دل پر از آوازه‌ها

عارفان که جام حق نوشیده‌اند رازها دانسته و پوشیده‌اند

به همین دلیل رفته رفته عرفان را بسیار مرموز ساختند و هزاران اصطلاح و تعبیرات قابل توجیه و مستعد تفاسیر گوناگون به وجود آوردند. از عشق خدایی، با واژه‌ها و تعبیرات عشق مجازی سخن گفتند و فهم این رموز را به دقت اهل نظر و عرفا واگذار کرده، می‌گفتند:

لیک داد هر که او را منظر است

کاین فغان این سری، هم زان سراسر است

از این روست که هرکس در ادبیات ایران به ویژه در شعر فارسی تتبع کرده باشد به این نکته دست می‌یابد که از قرن پنجم دسته‌بی از شعرا پدید سدد که ربان و مصطلحات آنان در حالی که ار حیث لفظ تقریباً همان لفظ و همان مصطلحات دیگر شاعران است، در حقیقت معانی مجازی تمثیلی و معاهیم عرفانی را به استعاره و کنایه می‌رساند، و شیوه بیان و موداندیشه‌های اشراقی و عرفانی و دوقی و سطحیات در این گونه اشعار ارکراه دریافت و ادیینه بیشتر مردم که با آن آشنایی ندارند بیرون است. ار این شمار است: " فنا، بقا، صحو، سکر، قبض، بسط، جمع و تفرقه، جمع الجمع " و مانند آنها.

چنان که گفته شد اشعار قرن سوم و چهارم هجری فمری (دوره صفاریان و سامانیان و اوایل غزنویان) ساده و روان و خالی از صننع و تکلف، و از نظر معنی ملایم طبع

همه و اندیشه همگان است. شاعران این زمان بیشتر واژه‌ها را در معنی واقعی آنها به کار برده‌اند و اگر گهگاه سبب مفهومی مجازی از واژه‌ها خواسته‌اند از حدود عرف و عادت می‌گذرند که در زبان فارسی باز شناخته شده است بیرون نیست.

در قرن پنجم تصوف و عرفان و مصطلحات و تعبیرات و استعارات و کنایات وارد شعر شد و تقریباً ریشه‌های (سمبولیسم) در کلمه، شعر را فرا گرفت و تصوف و عرفان مدار صحبت عده^۶ بسیاری شاعران شد، چنان‌که شاعران غیر متصوف نیز زبانشان از این واژه‌ها خالی نماند و اگرچه تکرار، فهم معانی را آسان می‌کند، ولی در زمینه^۶ عرفان روزه روز معانی و فهم درست آن را دشوارتر کرد.

چنین می‌نماید که به آوردن شواهدی از اشعار بسیار مربوط به قرن سوم و چهارم و آثار برخی از شاعران غیر متصوف که با کلماتی در معنای واقعی خود آورده شده است نیازی نباشد، تنها ارزیابی این‌گونه اشعار با معانی ساده و درخور کلمات آن و بدون همراهی هیچ منظور پوشیده و رمزی، با مفاهیمی که بعدها در اشعار عرفانی از همین کلمات مورد نظر قرار گرفته نشان می‌دهد که میدان معانی الفاظ تا چه اندازه دگرگون شده است و این همان مبحثی است که در آغاز این گفتار بیان شده که گاه برای چندین مفهوم و منظور و مقصود بیش از یک کلمه در دست تداول نداریم، چه رسد که بخواهیم منظور خود را نیز در لباس تعبیرات ویژه و به نیروی رمز و استعاره و کنایه نیز بیان کنیم، بنابراین به خوبی روشن است که شعر در قرن پنجم و از آن پس، یعنی از همان گاهی که تصوف به‌گونه^۶ نخستین خود در راه کمال پای نهاد و با فلسفه آشنا شد از صورت ساده^۶ خود بیرون آمد و دایره^۶ معلومات خود را وسیع کرد، چه صورتی پذیرفت، زیرا چنان‌که نویسنده^۶ معروف فرانسوی "بوفن"^۱ می‌گوید: "کلام نفس

۱- (George Louis Buffon) طبیعی‌دان و نویسنده^۶ فرانسوی (۱۷۰۷-۱۷۷۸ م.).

متکلم است" و دلالت الفاظ و کلمات همیشه متناسب با گسترش اندیشه گوینده است چگونگی دانش‌ها و معارف اکتسابی و شیوه اندیشه شاعر ناگزیر از شعر او آشکار می‌شود، یعنی بی‌آن که شاعر بخواهد و تعمدی داشته باشد، گفتار او از چگونگی دانش‌های دریافت‌شده وی که به واسطه ممارست ملکه او شده حکایت می‌کند.

در قرن پنجم نیز دانش‌های عرفانی بازبان شاعران عرفانی در شعر فارسی جلوه‌گر شدو برخلاف اشعار قرن چهارم معنی واژه عشق، براساس مفاهیم عرفانی چنان از صورت ساده خود گسترش گرفت که تمام عالم هستی در آن گنجانیده شد و پایه هرکمالی گشت، چنان که در شعر "مولوی" هویدا است:

هرکه را جامه ز عشقی چاک شد	او ز حرص و عیب، کلی پاک شد
جسم خاک از عشق بر افلاک شد	کوه در رقص آمدو چالاک شد
جمله معشوق است و عاشق پرده‌بی	زنده معشوق است و عاشق مرده‌بی
عشق آن زنده‌گزين کاو باقی است	وز شراب جان فزایت ساقی است
عشق آن بگزین که جمله انبیا	یافتند از عشق او کار و کیا

"عطار" در (منطق الطیر) می‌گوید:

چشم من گرمی نگرید آشکار	جان نهان می‌گرید از عشق تو زار
هرکه را خوش نیست دل با درد تو	خوش مبادش زانکه نبود مرد تو
ذره‌بی دردم ده‌ای درمان من	زان که بی‌دردت بمیرد جان من
کفر کافر را، و دین دیندار را	ذره دردت دل (عطار) را

این نوع عشق و معشوق که مدار صحبت صوفیه است، اشعار آنان را با شعر شاعران قرن چهارم متمایز می‌سازد، زیرا معشوق در آن تغییر یافته و معنی عشق اوج گرفته و شاعر گسترش دیگری به الفاظ داده است و از این روی اگر زیبایی شعر در گذشته به سبب روانی و سلاست و وطنه کلمات بود، پس از نفوذ عرفان در شعر، زیبایی آن

بر پایه لطف معانی و نازک‌خیالی‌های معنوی و به‌کار بردن الفاظ در معانی مجازی و گاهی مجاز بسیار دور و تعبیرات دقیق برای مؤثر ساختن این‌گونه‌اندیشه‌ها قرار گرفت.

نکته دیگر این که بیان مفاهیم دقیق در شعر، برخلاف اشعاری که روان و طبیعی و سروکارش با الفاظ و معانی روشن است بیشتر نیازمند به‌کار بردن استعاره و تشبیه و صنایع ادبی است، از این روی در اشعار قرن چهارم که از حیث اعتدال میان‌اندیشه‌ها و الفاظ و معانی و تعبیرات، برجسته‌ترین آثار ادبی ایران است "صنعت" پایه شعر نیست، در حالی که در دوره‌های بعد که تصوف و عرفان در شعر نفوذ پیدا می‌کند به‌ویژه هنگامی که صوفیه آزادی‌گفتار ندارند و مورد مزاحمت مدعیانند و ناگزیرند بارمز و اشاره و ابهام و کنایه سخن بگویند، صنعت در شعر ناگزیر به گونه چشم‌گیرتری چهره می‌نماید و نمونه‌های ظریفی از خود به دست می‌دهد که ارزنده‌ترین آنها را در شعر (حافظ) می‌توان یافت. (حافظ) چنانکه دیدیم به اندازه‌ی میان مفاهیم ظریف و الفاظ و تعبیرات و صنایع ادبی، اعتدال و موزونی برقرار ساخته که لطف و زیبایی شعر فارسی در کار او به کرانه اعجاز رسیده است و در حالی که کم‌تر بیتی در دیوان او خالی از صنعت است، باز روشنی و روانی و لطف و شیوایی اشعار وی چنان است که هیچ‌اثری از تکلف در آن دیده نمی‌شود.

حاصل این که شعر فارسی به مناسبت ورود معانی و مفاهیم عرفانی در آن، از قرن پنجم به بعد رفته رفته صورت دیگری به خود گرفت، به این معنی که اشعار از این دوره به بعد کم و بیش از نظر شکل و معنی متعادل شد، معانی عرفانی بیشتر در شکل غزل آمیخته با استعاره و کنایه و معانی نسبتاً پیچیده همواره با واژه‌های مخصوص عرفانی و عربی بیان می‌شد و هم‌چنان تا قرن هشتم که اوج نمود عرفان در شعر فارسی است راه تحول می‌پیمود و چنانکه دیدیم با این دگرگونی غزل فارسی

از نظر لفظ نیز مانند معنی در کمال اوج خود قرار گرفت .

در میدان تصوف و عرفان سراینندگان بسیاری باره^۶ را هوار سخن رانده‌اند ولی تردید نیست که زبان اینان به مناسبت آن که هر یک گذشته از تفاوتی که از نظر سلامت طبع و روانی بیان و استواری زبان و شیوه^۷ و ویژه^۸ خود با یکدیگر داشته‌اند فلسفه^۹ عرفان را از دیدگاه خاصی می‌دیدند همانند نیست . در میان این گروه کسانی هستند که ذوق شاعری را با نبوغ عرفانی آمیخته و شاهکارهای بدیع و شکوهمندی به ادبیات شعر فارسی بخشیده‌اند که هر یک در نوع خود بی‌مانند است . تعداد این عده مانند : (سنایی ، عطار ، مولوی ، عراقی ، حافظ) که اشعار آنان از این نظر دارای پرواز شگرف و برجسته‌ایست محدود و انگشت شمار است . بیرون از این عده ، دو گروه دیگر را می‌توان نام برد . اول عده‌یی از عارفان بزرگ مانند : "ابوسعید ابی‌الخیر^۱ نجم‌الدین کبری^۲ ، روزبهان بقلی^۳ ، احمد غزالی ، مجدالدین بغدادی^۴ ، خواجه عبدالله انصاری^۵ ، عین‌القضاة همدانی" و بسیاری دیگر از این گروه که در بیان مفاهیم

-
- ۱- (ابوسعید فضل‌الله بن ابی‌الخیر میهنی ۳۵۷-۴۴۰ ه. ق. ۰) . ر. ک. : (ف. م. ۰) اعلام
 - ۲- (شیخ ابوالجناب نجم‌الدین احمد بن عمر الخیوقی ، ملقب به الکبری و شیخ ولی تراش) ، مقتول در (۱۸ ه. ق. ۰) در فتنه مغول و جهاد خوارزم .
 - ۳- (ابومحمد بن ابونصر بقلی شیرازی دیلمی د. گ. : ۶۰۶ ه. ق. ۰) از عارفان جمال پرست و مشهور به (شیخ شطاح) . ر. ک. : (ف. م. ۰) .
 - ۴- (ابوسعید شرف‌بن موید ۵۴۴-۶۰۷ یا ۶۱۷ ه. ق. ۰) مقتول . ر. ک. : (ف. م. ۰) اعلام .

- ۵- (شیخ الاسلام ابواسمعیل عبدالله بن ابی منصور محمد الانصاری المروزی ۳۹۶-۴۸۱ ه. ق. ۰) . ر. ک. : (ف. م. ۰) اعلام .

عرفانی‌گاه از زبان شعر استفاده می‌کردند. دوم گروهی از شعرای بزرگ که بدون آن سالک راه تصوف و عرفان باشند تحت تأثیر این پدیده و آموزش‌های آن، غیر مستقیم با این چنین مضامین تفنن می‌کردند و با مختصر دقتی در آثار این سه گروه اختلاف شیوه آنان از نظر شکل شعر فارسی به گونه زیر آشکار می‌شود:

پس از (سنایی) که اصولاً شیوه شعر فارسی راه دیگری در پیش گرفت و چنانکه خواهیم دید سبک (عراقی) متداول گردید، اصول تصوف و مضامین مربوط به آن در اشعار، به ویژه در غزل‌ها دیده می‌شود و شاعرانی را که برای بیان مضامین عارفانه گونه‌های خاصی به شعر فارسی بخشیده‌اند به سه دسته می‌توان تقسیم کرد.

الف: آنهایی که معانی تصوف و عقاید (وحدت وجود) را در لباس اصطلاح نگفته‌اند، بلکه به شیوه گذشته و با همان واژه‌های معمولی و متداول تا اندازه‌ی این گونه مفاهیم را بیان کرده‌اند و شاید بتوان (نظامی گنجوی) و (سعدی) را از آن دسته شمرد.

ب: شاعرانی مانند: "خاقانی شروانی" و "کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی" ^۱ که گاهی نیز اصطلاحاتی از آن شمار که گویای اسرار عارفانه است در شعر خویش به کار برده‌اند.

پ: شاعرانی که سروده‌هایشان سرشار از مفاهیم و معانی و مقاصد عرفانی در لباس اصطلاحات ویژه تصوف و عرفان است و از این نظر پیرو (سنایی) بوده‌اند. برجسته‌ترین این گروه (عطار) و پس از وی (مولانا جلال‌الدین محمد بلخی) شاعر و اندیشمند گران پایه و بی‌مانند قرن هفتم هجری قمری است که دیوان بزرگ

۱- (خلاق المعانی کمال‌الدین اسماعیل بن جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی د.گ: ۶۳۵ ه.ق. ۱۰. ر.ک: (گنج سخن) ج ۲.

غزلیات و شش دفتر مثنوی وی شهرت جانی دارد .

درباره شکل شعر (مولوی) همانطور که یادآوری شد باید گفت باوصف آن که بی به مناسبت تعداد بسیار اشعارش، یکی از شاعران به نام جهان ادب فارسی به شمار است، شعر او خالی از صنایع لفظی است و با این که در آن دوران معنی و لفظ در شعر فارسی باید یکدیگر برابری می کردند، سروده های (مولوی) به دلیل توجه بی پایانی که وی به بیان اندیشه ها و مفاهیم برتر عرفانی داشته، صرف نظر از برخی اصطلاحات صوفیانه از نظر روانی شبیه به اشعار قرن چهارم و پنجم است و حتی برخی از واژه های پیش پا افتاده نیز که در اشعار آن دوران دیده نمی شود به دلیل همین بی توجهی و سبیله وی در غزل فارسی وارد شد^۱، مطالعه مثنویات (ملای روم) بی توجهی وی را نسبت به شکل شعر و استغراق او را در معانی و مفاهیم بلند کاملاً نشان می دهد و این موضوع به ویژه در شعر عرفانی قرن هفتم استثنایی به نظر می رسد .

بنابراین می توان گفت که شعر (مولوی) از نظر تجلی معانی و توجه و اعتقاد وی به این موضوع از نظر لفظ معادل معنی نیست، ولی مثنویها و غزلیات وی نه تنها از اصطلاحات عرفانی خالی نیست، بلکه (مولانا) خود نیز الفاظ و اصطلاحاتی وارد شعر کرده که بعد از وی رایج گشته است .

از صوفیان مشهور دیگری که در شمار شعرایند (اوحدالدین مراغه‌یی) از شعرای قرن هشتم رامی توان نام برد که او نیز گاهی اصطلاحات عرفانی را در شعر آورده است . یکی دیگر از چهره های درخشان شعر فارسی که فلسفه و سیاست و عرفان را مانند (مولوی) - که از آن هر جنبه خواهند توانست ساخت - در دست قدرت خویش دارد (حافظ) غزل سرای بی مانند زبان فارسی است .

۱- ر. ک: ص ۳۰۹-۳۱۹ همین کتاب .

همانطور که گفته شد درباره شعر (حافظ)، سخن از روانی، استواری، شیرینی صنعت کلام و پرواز اندیشه و رقت خیال گفتن، قدرخویش بردن است، زیرا چنین می‌نماید که زبان این شاعر ارجمند در غزل عرفانی، به شیوه خاص او میان تمام شاعران نظیر نداشته باشد هم چنان که آمیختگی عشق و عرفان به نیروی اندیشه و طبع وی که در حقیقت باید آن را تجلی عرفان حافظانه در شعر نام نهاد در تاریخ عرفان مانند ندارد.

شیوه دلنشین به کار بردن اصطلاحات خاص عارفانه در شعر، سرشاری و استغنائی کاملی به سخن (حافظ) بخشیده و سبب شده است که اهل تحقیق روش ویژه او را در شعر بذری از شیوه هندی که از قرن نهم به بعد رواج یافت - به شمار آورند.

(شیخ محمود شبستری) صاحب "گلشن راز" و (عبدالرحمن جامی) شاعر ارزنده قرن نهم هجری که از شمار مشایخ بزرگ و صوفیان به نام سلسله "نقشبندیه" نیز هست، همچنان مانند (حافظ) و (اوحدی) مفاهیم عرفانی را با اصطلاحات و الفاظ خاص خود ترکیب کرده و بسیار زیبا و شیوا آورده اند.

باید به خاطر داشت که شاعرانی مانند: "شاه نعمت‌الله ولی" ^۱ معاصر (حافظ) و سرسلسله صوفیان "نعمت‌اللهی" و "قاسم انوار" ^۲ و (اوحالدین کرمانی) ^۳ و "نشاط اصفهانی" ^۴ و برخی دیگر از شعرا و صوفیان متاخر نیز در اشعار خود از

۱- (سید نورالدین نعمت‌الله بن عبدالله کرمانی ۷۳۰-۸۳۴ ه. ق. ۰).

۲- (معین‌الدین علی بن نصیر بن هارون تبریزی، معروف به قاسم انوار، د. گ.:

۸۳۷ ه. ق. ۰). ر. ک. : (گنج سخن) ج ۲.

۳- (ابوحامد یا حامد کرمانی، د. گ. : ۶۳۵ ه. ق. ۰). ر. ک. : (ف. م.) اعلام.

۴- (میرزا عبدالوهاب، معروف به معتمد الدوله، د. گ. : ۱۲۴۴ ه. ق. ۰). ر. ک. : (گنج سخن)

اصطلاحات عارفانه استفاده کرده‌اند .

در مورد تحول اوزان غزلیات عرفانی ، اگرچه این بررسی نسبت به دیگرگونی اوزان غزل از نیمه اول قرن ششم تا پایان قرن هشتم هجری قمری ، که شیوه خراسانی (سامانی و غزنوی) رفته رفته متروک ماند و شیوه عراقی رواج گرفت باید به گونه همه جانبه انجام گیرد ، ولی از آنجا که اشعار عرفانی نیز از این دیگرگونی بی نصیب نماند و حتی برخی از اوزان را ویژه خود ساخت ، به اشاره‌ی مختصر از نسبت درصد اوزان به کار رفته در سروده‌های شاعران بزرگ و غزلسرایان نام آور عرفانی مبادرت می‌شود :^۱

اوزان کوتاه

نام وزن	نام شاعر	نسبت درصد استعمال وزن	نسبت درصد استعمال وزن در دوران زندگی شاعر
هزج مسدس اُخرب مقبوس محدوف : مفعول مفاعیلن فَعولن	سنایی	۹/۷۴	۹/۵۴
	عطار	۱۳/۲۲	۸/۹۰
	عراقی	۱۷/۴۰	۶/۹۱
	مولوی ^۲	بسیار ناچیز و کمتر از ۵%	
	حافظ	۳/۵	۲/۲۰

- ۱- در تهیه جد اول ، از کتاب (تحقیق و انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان عزل) از آقای دکتر (خانلری) ، ص ۱۵۲ به بعد استفاده شده است .
- ۲- در مورد (مولوی) تنها به استقرای یکصد غزل کفایت شده است و معیار نسبت درصد در مورد غزلیات وی همانست که در صفحه ۳۴۳ و ۳۴۴ این کتاب آورده شده است .

نام وزن	نام شاعر	نسبت درصد استعمال وزن	نسبت درصد استعمال وزن در دوران زندگی شاعر
رمل مسدس محذوف : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	سنایی	۷/۶۰	۷/۷۷
	عطار	۲۱/۱۶	۱۱/۷۹
	عراقی	۱۱/۴۶	۵/۲۰
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵%	
هزج مسدس محذوف : مفاعیلن مفاعیلن فعولن	سنایی	۵/۱۰	۸/۳۰
	عطار	۱۰/۳۱	۱۰/۳۶
	عراقی	۱۱/۸۶	۱۰/۸۵
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵%	
خفیف مخبون محذوف : فعلاتن مفاعلن فعلن	سنایی	۸/۹۶	۱۰/۷۴
	عطار	۱۰/۹۸	۱۱/۰۷
	عراقی	۹/۰۹	۷/۲۱
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵%	
	حافظ	۱/۵۷	۲/۷۳

چهار وزن دیگر از اوزان کوتاه پس از قرن پنجم نسبتاً متروک ماند و بسیار کم مورد استعمال قرار گرفت^۱ که به همین دلیل از اشاره به آنها خودداری شد.

۱- ر.ک: (تحقیق انتقادی در عروض فارسی)، ص ۱۷۵.

اوزان متوسط ثقیل

نام وزن	نام شاعر	نسبت درصد استعمال وزن	نسبت درصد استعمال وزن در دوران زندگی شاعر
مضارع مثنیٰ اُخرب مکفوف محدوف : مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن	سنایی	۴/۶۰	۱۰/۲۲
	عطار	۵/۱۶	۷/۷۶
	عراقی	۳/۵۵	۸/۳۶
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵%	
	حافظ	۱۴/۵۰	۱۰/۰۶
رمل مثنیٰ محدوف : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	سنایی	۲۶/۳	۱۲/۱۶
	عطار	۴/۹۳	۳/۷۳
	عراقی	۴/۷۳	۵/۶۴
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵%	
	حافظ	۶/۵	۱۴/۰۸

اوزان متوسط خفیف

نام وزن	نام شاعر	نسبت درصد استعمال وزن	نسبت درصد استعمال وزن در دوران زندگی شاعر
مجثت مخبون محدوف : مفاعیل فاعلاتن مفاعیل فعلن	سنایی	۲/۳۰	۴/۴۳
	عطار	۱/۳۲	۲/۴۳
	عراقی	۹/۴۸	۱۶/۲۶
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵%	
	حافظ	۲۳/۲۰	۱۴/۹۷
	سنایی	۴/۲۵	۵/۷۶

نام وزن	نام شاعر	نسبت درصد استعمال وزن	نسبت درصد استعمال وزن در دوران زندگی شاعر
رمل مثنی مخبون محذوف: فعلاتن فعلاتن فعلن	عطار	۱/۷۲	۴/۴۰
	عراقی	۲/۷۶	۱۲/۱۰
	مولوی	بسیار ناچیز و کمتر از ۵%	
	حافظ	۲۵	۱۸/۸۶

اوزان بلند ثقیل

نام وزن	نام شاعر	نسبت درصد استعمال وزن	متوسط نسبت درصد استعمال وزن در دوران زندگی شاعر
هزج مثنی سالم: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	سنایی	۵/۶۵	۲/۳۲
	عطار	۱/۴۵	۳/۵۰
	عراقی	۷/۰۸	۳/۶۶
	مولوی	۱۸	۴/۵
	حافظ	۴/۱۹	۵/۱۸
رجز مثنی سالم: مسنفعلن مسنفعلن مسنفعلن مسنفعلن	سنایی	۱/۹۴	۱/۹۴
	عطار	۱/۵۸	۲/۰۷
	عراقی	—	۱/۰۳
	مولوی	۳۵	۶
	حافظ	۵/۱۷	۱/۷۲

مانوجه به جداول بالا و دف در آن بخوبی روشن می‌سود که بطور کلی غزلیات عرفانی سبز در اثر رواج (سیوهٔ عراقی) - که صرف نظر از استعمال واژه‌های جدید و اصطلاحات و ترکیبات و چگونگی ویزه - بیوستگی آنها اورا بلندتری را ایجاب

می‌کرد، چهاروازی را بیشتر مورد استفاده قرار داده است، زیرا با مراجعه به این جدول‌ها کاملاً روشن است که استعمال اوزان کوتاه رفته رفته کاهش یافته و در مقابل اوزان متوسط خفیف و ثقیل و وزنهای بلند ثقیل به ویژه (هزج مثنی و رجز مثنی سالم) در اشعار عرفانی و برخی اوزان متناوب مانند: (رجز مثنی مطوی مخبون = مفتعلن مفاعلهن مفتعلن مفاعلهن) در غزلیات (مولانا) تا چه حد افزایش یافته است که بدون تردید علت استعمال این‌گونه اوزان را باید در گستردگی مضامین عرفانی که به بیان مشروح‌تری نیازمند است جستجو کرد.

۴

تأثیر اندیشه‌های عرفانی در غزل فارسی

آنچه پیرامون دگرگونی‌های غزل فارسی، از نظر شکل ظاهری و پدید آمدن تعبیرات و واژه‌های تازه گفته شد، بی‌هیچ دودلی زائیده تأثیر است که اندیشه‌ها و مسایل عرفانی و تجلی آن در غزل فارسی پدید آورده است، زیرا بیان مضامین و مفاهیم نو، ناگزیر به قالب‌های مناسبی نیاز دارد، و از این روست که از همان هنگام که (سنایی) به نمود این‌گونه اندیشه‌ها در غزل فارسی و دیگر اشعار خویش پرداخت ورود تعابیر و اصطلاحات و ترکیب‌های تازه‌تری در شعر فارسی نیز آغاز شد.

بررسی چگونگی جلوه اندیشه‌های عرفانی در شعر، به ویژه غزل فارسی باید با شیوه خاصی انجام پذیرد، زیرا الهام بخش و انگیزه شاعران عارف بیشتر عشق عرفانی و جمال است و الهام دهنده صوفیان دیگری که با شعر تفننی داشته‌اند بیشتر مقامات سیر و سلوک و تهذیب نفس و اخلاق که عایت آن عرفان است. بنابراین این در اسعار عارفانه که به دوشکل ویژه غزل و مسوی سروده شده به سبب کیفیت ویژه غنایی غزل که قالب برانده‌یی برای بیان سوز و ساز و شور و حال عاشقانه می‌تواند باشد بیشتر عشق به جمال و بیان حال و سوری است که عشق الهی می‌تواند

انگیزه^۶ والای آن باشد ولی در شکلهای دیگر به ویژه مثنویهای عارفانه، بیشتر بیان مقامات عرفانی و سیر و سلوک به چشم می‌خورد که آنهم نه از باب تعریف و استدلال و تدریس است، بلکه اشاراتی است که شاعر در بیان عشق عارفانه و پیمودن راه تصوف و وصول به حق و غایت عرفان، ناگزیر از یادآوری آنها بوده است، بنابراین در غزل فارسی نباید صرفاً آموزشهای عرفانی را به گونه^۶ درس خانقاه و مقامات سیر و سلوک انتظار داشت. اینک برای آنکه بطور کلی اندیشه‌های متجلی در غزل‌های عرفانی روشن شود به بیان کوتاهی پیرامون آنها پرداخته می‌شود.

عشق و مقامات عرفانی

در بخش نخست این گفتار پیرامون مایه^۶ اصلی ادبیات غنایی به ویژه غزل سخن بسیار آمد و همه‌جا عشق، به گونه^۶ بارزی محور راستین غزل باز نموده شد، بدون هیچ دودلی باید گفت که اشعار غنایی هیچ قوم و ملتی نمی‌نواند از آهنگ دلنوار عشق که انگیزه^۶ دلنشین عواطف انسانی است بی‌بهره باشد زیرا به ویژه آئینه^۶ عواطف انسانی و عشق مایه^۶ هستی اساس است. اگر مفهوم گسترده^۶ عشق را درک کنیم شاید بتوانیم بگوئیم: آن هیجان و شوری که هر پدیده رادرهستی رو به کمال می‌برد، و آن تلاشی که برای اعتلا و رسیدن به اوج هر کیفیتی در عوامل طبیعت موجود است سببی جز عشق ندارد. نام این همه شوریدگی و جهش و کمال یابی عشق است. هستی و بودن کمال را می‌طلبد زیرا هر بودی در لحظه^۶ پدید آمدن ناقص است. اسپرمی که از برینه خارج می‌شود ننها و ناقص است، طبیعت این یک‌پایخته خود به خود متوجه این نقص هست و میل و شوری که به سوی تخمک مادینه دارد بهترین گواه به نقص اوست.

طفه‌یی که در بطن ماده به صورت یک‌پایخته^۶ مرکب بسنه می‌شود بارهمچنان احساس نقص دارد، این احساس در طبیعت اوست و گرنه به سوی کمال نمی‌رود

و دگرگونی نمی پذیرفت. نوزادی که از مادر زاده می شود در طلب کمال است که می گرید و این کمال جویی و تلاش آگاهانه و ناآگاهانه همه مفهوم وسیع عشق است.

این معنی در عالم وجود همه جا صادق است، آن دانه بی که بذرافشان روستایی در دل کشتزار می نشاند، بی تابانه می شکفت، سبز می شود، با شوق و عشق به کمال سر به آسمان می کشد و این سیر تکامل را تا جای امکان ادامه می دهد. پس هنگامی که این عشق و شور در کوچک ترین یاخته طبیعت وجود دارد، از چه روی کوچک ترین یاخته نخستین جهان، با نخستین صورت خود، کوشش به ثمر رسیده عشق در راه بی نهایت کمال چیست؟

گفتگو در این بود این کمال یابی که عشقش نام دادیم، در هر نوزاد نیز ادامه دارد، چنانکه در همه موجودات هست، اما کاملترین موجود به نسبت، انسان است. وقتی ضمیر آگاه کودک به بیداری می گراید این کمال یابی فزون تر می شود، عقل و بینش وی آرام آرام او را به پرده برداری از آنچه ناشناخته است تشویق می کند، علم به آنچه مایه هستی است عشق بشر را می انگیزد.

انسان همان گونه که از نبودن جنس مخالف خویش احساس نقص می کند و بی تابانه در رفع این نقص جنسی می کوشد و عشق شهوت گونه یا ابتدایی ترین عشق هارآشکار می نماید، برای رفع نقص معنوی و آگاهی به دانش چگونگی حیات و کمال معرفت نیز تا اندازه امکان خود تلاش می کند و عالی ترین عشق را به گونه ویژه و مقدس خود به ظهور می رساند. پس عشق اساس و سیروی پایدار و جاویدان جهان مادی است، خواه این عشق با معیار معنویات یا مادیات، و یا از دیدگاه فلسفه و حکمت و (فیزیولوژی Physiologie) و (فیزیک Physique) سنجیده شود، به هر حال نیرویی است که یا به جبر و یا به اختیار از راه ضمیر ناخودآگاه و یا

خودآگاه، عالم هستی را به کمال جویی و حدوث تازه و کامل تر از ناقص می انگیزد .
در گفتگوی عشق ، از نقش جمال نمی توان غافل بود ، خواستن زیبایی به مفهوم
عالی و گسترده^۴ آن ، از جمله درک لذت از جمال ، با احساس و تعبیری که هر موجود
مناسب دستگاه و سازمان بدنی خود می کند فرمان انکار ناپذیر سائقه^۵ عشق است ،
زیرا دریافت لذت یکی از راههای تمرکز اندیشه و توجه به واحد و پرهیز از رنجها
و ناگواریهای زائیده شده از ناخودآگاهی است ، به همین مناسبت از دیرباز دانشمندان
و فلاسفه^۶ بزرگ درک لذت را جایز و حتی برای سعادت لازم شمرده اند و جمال نیز
یکی از عوامل انگیزنده^۷ لذت یابی است .

ار سوی دیگر عشقهای ظاهری ، حتی جمال پرستی هایی که از مفهوم گسترده^۸
معنوی آن نیز بدور باشد امر طبیعی و غریزی اسان است که همواره می تواند انگیزه^۹
سورها و هیجانهای زندگی قرارگیرد و برای شعر واقعی ، به ویژه غزل مایه^{۱۰}ی دلنشین
فراهم آورد و به همین سبب نیز چنانکه گفته شد ، از آغاز شعر فارسی هرگاه شاعری
دست از آهنگ سرودن نظم و بزرگداشت ایران و پادشاهان بار می داشت و به بیان
موروث عواطف خویش می پرداخت ، غزل گونه^{۱۱}ی به مناسبت ربا^{۱۲} شعر آن رما^{۱۳} می پرداخت .
به این ترتیب حتی جمال پرستی ظاهری و معاشقه و مغالزه با معشوقان و کسیرکان مایه^{۱۴}
خستین عزل شد ، تا آنکه رفته رفته بازار مدیحه سرایی و ستایشگری از رونق ماند و
جای خویش را به عزلیات عاشقانه و جولانگری الهه عشق داد .

ار این زمان به بعد ، یعنی از دوران (سنایی) ، چگونگی همین عشق بود که
مسیر عزلهای شیوای فارسی را باز نمود . گونه^{۱۵} ابتدایی این عشق راه تکامل خویش
را باریافت و چنانکه خواهیم دید برترین جلوه های خود را در غزل (سعدی) به
ادبیات فارسی بخشید ولی گونه^{۱۶} برتر و والای آن که از همان آغاز شعر فارسی به
بازگاه عزل راه می جست و در اندیشه^{۱۷} منفکران و صوفیان عرفای به نام ربور^{۱۸} تکامل

می یافت در شعر (سنایی) به روشنی متجلی شد و به راه دیگری رفت که ثمره درخشان آن شکوه ارزشمندی برای غزلیات عرفانی فراهم دید، در این گفتار نیز بیان از عشقی است که تا برترین مقام اندیشه انسانی پرکشیده و جهان وجود را به چیرگی مسخر کرده است.

چنین عشقی در بند نقش و صورت نیست، چه معشوق در این مقام مقید به وجود محسوس و محدود نمی تواند باشد، عشقی است که هر لحظه تحمل سوز و گدازش راه وصال را هموارتر می کند و با وصال نیز پایان نمی پذیرد. عشقی است به معبود و معشوق ازلی که هر توجمالش از ازلیت تا ابدیت گسترده است و جز نیکی و خیر از او متصور نیست، عشقی است شکوهمند که با جا ذبه شگفت انگیزش عاشق را خورشید و از چون ذره بی به خویش می کشد و شرط وصال به معشوق در آن، خود معشوق شدن است، چون قطره بی که از خویشتی خویش فنا شود و با پیوستن به دریا بقا یابد، چنین عشقی است که مرغ تیزپیر اندیشه عارفان را به سوی برترین ستیغ والایی و شکوهمندی به پرواز می آورد و دشتی سبز و خرم و آسمانی به نام عرفان می سازد و عاشق را در این بهشت به جذب بی بیرومند در می گیرد و تا مقام فنا به کام سوز و ساز می کشد.

نتیجه اینکه شاگردان مکتب عرفان هیچگاه از تاء شیر عشق دور نمانده و هر یک آنرا به شیوه خاصی به کار برده اند، برخی عشق را توشه و انگیزه راه مقامات و سیر و سلوک کرده، گروهی دیگر سرگشته و پریشان به شور دیدار جلوه بی از جمال حق جهانی از شور و حال را در کمال دل انگیزی در کسوت پریانی سخن باز نموده اند. معشوق و معبود و مرکز اندیشه عاشقانه عارفان و سوز و گداز آنان ذات یگانه خداوند و وحدت و جود کامل و جامع اوست که مصدر و مبدأ ازل و مستاء کل وجود است. در راه این عشق هر موجودی وقتی کامل می شود که از رذایل و تعلقات این جهانی فارغ گردد و حتی خود را نیز در میان نبیند و با رسیدن به فضای کامل به وجود

کل و مبدا^۱ نخستین پیوندد و به بقای جاوید دست یابد ، چه تنها اوست که چنانکه قدیم است ابدی نیز هست . و هرچه در جهان پدید آمده پرتوی از ذات و جمال و کمال صفات اوست و چون از وی جز خیر و نیکی و جمال و زیبایی چیزی متصور نیست ، هرچه در جهان است زیبا و دوست داشتنی است ، شعر (سعدی) که نگاه بانندیشه‌های عرفانی تفننی داشته و می‌گوید : "عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست" نیز گواه این مدعاست ، به همین سبب نیز در برخی اشعار و غزلیات قلندرانه ، زیبایی صورت و جمال معشوق زمینی نیز از همین روی و به مصداق "الْمَجَازُ قَنْطَرَةُ الْحَقِيقَةِ" مورد ستایش و عشق ورزی قرار گرفته ، چه جمال ظاهری نیز مخلوق خداوندی است که سهم بیشتری از پرتو جمال خویش را در آن متجلی ساخته ، ولی چنین عشقی — عشق به جمال ظاهری — هنوز ناقص است و عشق تام آن است که با حکمت همراه شود و به ماورای زیبایی صورت نظر داشته باشد ، یعنی به اصل و منشاء آن که "خیر و نیکویی" و مصدر کل "صُور" و همه موجودات و فوق آنها و پدیدآورنده آنهاست . اندیشه و وحدت وجود را می‌توان مایه اصلی اشعار و غزلیات عارفانه دانست . در این‌گونه غزلیات عالم کثرت جز واحد چیزی نیست و این واحد ، که مصدر و منشاء جهان هستی و موجودات است ازلی و ابدی و جامع و کامل صفات خوب و خیر و نیکویی است ، ذات خداوند یا معشوق یگانه و عشق و جذبه او والاترین و ارجمندترین غزلیات حاضرانگیز را نه‌نهنها به ادبیات ربان فارسی ، بلکه به ادبیات جهان هدیه کرده است .

به‌طور کلی در غزلیات عارفانه فارسی که همه‌جا نمودار شور و تلاش و عشق ورزی به معشوق ارلی و پیوستن به اوست عشق عرفانی را به چند جلوه می‌توان دید .

۱- گروهی از شاعران که اهل مقام و سیرو سلوک بوده‌اند پیش از آنکه سراسر غزلیات خود را رنگ شوریدگی و شیعیگی دهند گهگاه از مقامات سیرو سلوک مانند :

"توبه، ورع، زهد، فقر، صبر، توکل، رضا، حیرت، فنا" گفتگو کرده و از مراحل مختلفی چون "شریعت و طریقت و حقیقت" سخن گفته‌اند و (شریعت) را سبب تزکیه نفس از هوسها و تمایلات نفسانی و (طریقت) را راه سیر و سلوک و (حقیقت) را مرحله عرفان و کشف و شهود دانسته‌اند.

۲- گروه دیگری که اهل حال‌اند، تنها استعداد و توفیق خداوندی را مایه عرفان دانسته و سرگشتگی در وادی عشق را برگزیده و سرمست و مدهوش در این پهن‌دشت به عاشقی و شوریدگی پرداخته‌اند و بی‌سیر مقامات، به نیروی تمرکز شگفت‌انگیز اندیشه عاشقانه معشوق، خواسته‌اند با کشف و شهود و اشراق و بدون دست‌آویزی به (شریعت و طریقت) به (حقیقت) برسند زیرا در نظر آنان پرداختن به عبادت و زهد و پیمودن راه مقامات خود بندی است که اراده آدمی را به کار می‌دارد و او را از بی‌خودی و ناخود آگاهی به خودی و آگاهی می‌کشاند و از وصال به معشوق باز می‌دارد.

۳- گروه دیگر در کار عشق به معشوق ازلی از نام و ننگ رسته و فارغ از قیود اجتماعی به آنچه به ظاهر ملامت‌انگیز می‌نماید دست زده و شماتت خلق را به خاطر معشوق، گونه‌یی تهذیب‌نفس و خلوص کامل نسبت به معشوق پذیرفته و در خلال اشعار خود به جمال ظاهری نیز پرداخته و به این ترتیب غزلیات قلندرانه را پدید آورده‌اند.

در میان غزلیات عرفانی، اشعار (سنایی) با آنکه از لطف غزلیات عارفانه و قلندرانه عاری نیست، نموداری است از آنچه روح شریعت‌و اندیشه زهد در او پدید آورده و گاه او را به بیان مقامات در شعر گماشته است. اشعار (عطار) و (مولوی) و (حافظ) و (عراقی) نیز نمودار آسکاری از جنبه‌های عشق عرفانی است، با این تفاوت که در اشعار (مولوی) جذب و شور عشق و شیفتگی و بیخودی بیشتری به چشم

می‌خورد و در اشعار (عراقی) غزلیات قلندرانه جنبهٔ قوی‌تری دارد .

به این ترتیب در غزلیات عرفانی که شاهکارهای بدیع و بی‌مانند غزل فارسی
 ! در نوع خود تشکیل می‌دهند ، مسألهٔ وحدت وجود ، عشق و جذب و شوریدگی
 بی‌کران نسبت به ذات یگانهٔ خداوند ، لزوم پیرومرد و شرمستی از می‌عشق ،
 پرستش جمال معشوق ، دوری از تعلقات دنیوی ، مسایل انسانی و مبارزهٔ خستگی
 ناپذیر با صوفیان ظاهری و زهدفروشان و ریاکاران ، بی‌خودی ازجذبیهٔ عشق و در
 نتیجه از خود فارغ شدن و به معشوق پیوستن و درنمود اثرات عشق الهی تا مرحله
 ملامت‌کشی و خدمتگزاری می‌کدهٔ عشق و بارگاه استغنا و بلند همتی و پا بر سر دنیا
 نهادن و به نیروی عشق درنوردیدن راه عرفان ، به آشکار نمودار است و با چنین
 اندیشه‌هایی است که غزل فارسی بهترین جلوه‌های ادبیات غنایی و انسانی‌ترین
 آنها را به ادبیات ایران و جهان بخشیده است .

۵

عرفان به شعر و غزل فارسی چه داده است؟

از آنچه پیرامون تأثیر تجلی عرفان در شعر فارسی ، به ویژه غزل بیان شد
 چنین برمی‌آید که ورود و تأثیر عشق و اندیشه‌های عرفانی نه تنها از قرن سوم به
 بعد رفته‌رفته واژه‌ها و اصطلاحات و ترکیب‌های بسیاری در زبان فارسی پدید آورد ،
 بلکه از قرن پنجم به بعد بازبان (سنایی) در شعر و غزل راه یافت و با گسترش روز
 افزون خود سرانجام استغنا و ویژه‌یی به شعر فارسی بخشید . به‌طور کلی باید گفت
 که این پدیدهٔ لطیف و روحانی ، هدف شعر فارسی را برای چند قرن پیاپی دگرگون
 کرد ، زیرا پیش از آن ، آرمان شاعران متوجه پادشاهان و امیران ، و اشخاص معین
 و مدح و ستایش و گزاف‌گویی پیرامون صفات آنان و یا نمایشگری و توصیف غنایی
 طبیعت بود ، چنان که نمونه‌های چشم‌گیر آن ، در فصاید و تغزلات شاعرانی چون

(رودکی، عنصری، فرخی، منوچهری) و مانند آنان به خوبی آشکار است.

اگر شعر را چنان هنری بدانیم که بتواند صرف نظر از دارا بودن یک کیفیت ارزنده^۶ ادبی، جامعه را به تهذیب اخلاق و تربیت انسانی و سرانجام به کمال آدمی راهبر شود، باید صمیمانه گفت که سروده‌های فارسی تا قرن پنجم، جز در مواردی که مضامین آن را مسایل اخلاقی تشکیل می‌داد، پیرامون هدفی برتر از بیان مدح و ستایش در وصف نمی‌گردید و روشن است که این گونه‌شعار در زمانی که ما زندگی می‌کنیم، ارزش دیگری جز ارزش ادبی ندارد و بهره‌ی جز لذت حاصل از وزن و صنعت بازی با واژه‌ها و نازک‌خیالی شاعر و چیره‌دستی وی در به‌کار بردن تشبیهات و نمودن اوصاف لطیف در بر ندارد و از آنچه هدف انسانی شعر به‌شمار می‌رود بیگانه است.

از قرن پنجم به بعد و از زمانی که مفاهیم عشق و عرفان در اندیشه^۶ تابناک بزرگان شعر فارسی و سروده‌های ارزشمند آنان خودنمایی می‌کند، براستی شعر فارسی در راه کمال واقعی خودگام می‌نهد و روز به روز به نمایش برترین آرمان‌های انسانی و کمال آن نزدیک می‌شود، چنان که هر اندازه پژوهشگری در این زمینه‌ی گیری شود دگرگونی شگرف و تند سیر شعر فارسی بیشتر به چشم می‌آید و به روشنی دیده می‌شود که برآمدهای اندیشه‌های عرفانی چگونه هدف شعر را به‌جای آن که به شخص یا مسایل ساده^۶ ویژه‌ی متوجه باشد، به سوی اجتماع سیر داده، حتی در سروده‌های (عطار و مولوی و حافظ) آرمان شعر را در مرحله‌ی برتر و بالاتر از انسانیت قرار می‌دهد.

چنانکه گفته شد باید توجه داشت که ارزنده‌ترین مایه^۶ اندیشه‌های عرفانی که شعر فارسی را دگرگون کرد و آن را به‌گونه^۶ لطیف‌ترین هنر شعر جهان درآورد، (عشق عرفانی) بود که مفهومی بسیار ارزنده‌تر و گسترده‌تر از مفهوم عشق پیش از آن داشت و بانمود آن در غزل فارسی، نه تنها مسا^۶له^۶ عشق که پیش از آن پیرامون پیوستگی‌های

جسمی و جنسی دور می‌زد جنبهٔ مادی خود را از دست داد و به برترین ارزش ملکوتی خود رسید ، بلکه مسایلی که برای رسیدن به حد اعلای عشق یا وصال معنوی معشوق مورد نیاز بود ، در شکفتگی اندیشه‌های بلند و پاکیزگی اخلاقی ، و دور ماندن آدمی از خواستها و سرکشی‌های نفس سخت تأثیر کرد و شعر فارسی را جنبه‌یی معنوی و ملکوتی و کمالی از لطافت بخشید .

به این ترتیب عشق برخی از شاعران از بند هوس و خواست‌های مادی‌رهایی گرفت و رفته‌رفته از دام گیسو و کمان ابرو و تیرنگاه و دیگر کشش‌های معشوق‌زمینی آزاد شد و به معبود ازلی و مبداء کل ، یا بهتر بگوئیم ذات‌خدای یگانه که مایهٔ عالم هستی است گرایید ، روح آسوده از جسم و تمناهای آن در راه وصال معشوق آسمانی بی‌قراری‌ها کرد و برای هم‌رنگی با معشوقی چون او منزّه و پاک ، به تهذیب نفس و پرهیز از خودکامی پرداخت ، راستی آن که عشق چشم از زمین برگرفت و معشوق را در آسمان جست .

چنین بود که عارفان ، پیرامون عشق بحث فنی کردند تا آن‌جا که عشق و مفهوم آن در "أَحْيَاءُ الْعُلُومِ وَ كِيمِيَاي سَعَادَتِ غَزَالِي" و "تَمَهِيدَاتِ عَيْنِ الْقَضَاءِ" و "لَمَعَاتِ عِرَاقِي" و "رِسَالَةُ عَشْقِ نَجْمِ الدِّينِ رَازِي" و مانند آن‌ها به گونهٔ یک معنای انسانی و روحانی جلوه کرد و پیرامون آن به عنوان یک وسیلهٔ ارزشمند تربیت نفس و راه رسیدن به خدا و حقیقت گفتگو شد ، حال آن‌که چنین مفهومی در عشق‌های متحلی در شعر دورهٔ سامانی ، که غایت آن کامیابی شهوانی است هرگز دیده نمی‌شود و روح تصوف با این دگرگونی معنوی و نگرش ملکوتی چنان کیفیتی در شعر فارسی پدید آورد که مفهوم کام‌یابی جنسی و مادی راحتی در غزلیات و سروده‌های (سعدی) نیز بسیار کم‌تر از گذشته می‌نگریم ، چهرسد به اشعار (سنایی و عطار و عراقی و مولوی) و مانند آنان .

برای روشن بینی بیشتری در این مورد، اگر تغزل‌ها و غزلیات پیش از تجلی و شکفتگی تصوف و نمود آن در شعر فارسی را ارزیابی کنیم، خواهیم دید که این گونه اشعار همه جا نگران وصف اندام معشوق و چشم و ابرو و گیسو و بناگوش است که به باری تشبیهات و استعارات لطیف و استادانه، آثار ادبی درخشانی را به وجود آورده است ولی جز در موارد بسیار نادر - چنان که در برخی سروده‌های (فرخی) و (مسعود سعد) دیده می‌شود - به هیچ روی سوز و حال روحانی در آن‌ها نمی‌توان یافت و اگر چنین بیانی درست باشد، شاید به توان آن را به یک اثر "ابزکتیف^۱ یا عینی" تعبیر کرد حال آن که عشق عرفانی متجلی در سروده‌های (مولانا) را با کیفیت روحانی و ملکوتی خود می‌توان اثری "سوبزکتیف^۲ یا ذهنی" دانست.

بی‌هیچ دودلی، این اختلاف و دگرگونی، برآمد تصور و دیدی است که شاعران نسبت به عشق و عاشق و معشوق داشته‌اند و به همین دلیل عشق صوفیانه و عرفانی و مضامین سروده‌های شاعرانی که در تصوف سخن گفته‌اند متوجه معنی و مفهوم گسترده و ملکوتی عشق است نه صورت زمینی و چگونگی مادی آن، به این دلیل عارف عاشق هیچ‌گاه کام‌یاب نیست و از جور و فراق معشوق، به خاطر ارضای نفس خود فریاد و فغان نمی‌کند و او را به باد ناسزا نمی‌گیرد و به رضای وی، هر چه باشد سرمی‌نهد، زیرا بر او روشن است که معشوق ازلی و آسمانی او که خداوند است، برخلاف معشوق‌های انسانی و زمینی که سرمایه خیر و شر هستند، چیزی جز نیکویی و صلاح و پاکیزگی نمی‌تراود و تجلیات او هر چه باشد دلپذیر و نیکوست، این جاست که عاشق عارف بر لطف و قهر معشوق مجدانه عشق می‌ورزد و قهر او را که در چشم و معیار ارزیابی آدمیان قهر

۱- Objectif.

۲- Subjectif.

می‌نماید ، چون لطفش می‌پرستد و ستایش می‌کند و اگر گهگاه نیز عشق خود را تا اندازه‌یی به جمال معشوق دنیایی متوجه کند ، نه با آرمان جنسی و کام‌یابی است ، بلکه بی‌خواست هیچ‌گونه وصالی ، معشوق زمینی را به عنوان نمونه‌یی از تجلی جمال الهی و کمال حسن که شایستهٔ پرستیدن است و بویی از صفات و جمال وی دارد می‌نگرد تا از مصنوع به صانع نزدیک‌شود .

موهبت دیگری که در سایهٔ عرفان ، شعر فارسی را زیوری لطیف و دل‌انگیز داده ، اخلاق ویژهٔ عرفانی با تمام گستردگی و سترگی آنست ، زیرا اخلاق عرفانی نیز دارای ویژگی مخصوص خویش است که باروش اخلاق حکما و فلاسفه و حتی بزرگان دین متفاوت است ، روش اخلاقی و دستورها و اندرزهای اینان در حالی که بر پایه‌های انسانیت و گذشت‌نوع دوستی استوار است ، مصالح واقعی شخص را به مصداق :

مخور هرچه داری و چیزی بده برای دگرروز چیزی بنه

از نظر دور نمی‌دارد و در حقیقت باید گفت اخلاق فلاسفه ، گونه‌یی سیاست ، و اخلاق دینی نیز ویژهٔ حوزهٔ متدینین است ، چنان‌که مثلا (قرآن کریم) به مصداق " مُحَمَّدٌ رَسُوْلُ اللّٰهِ وَالَّذِيْنَ مَعَهُ اَشْدَّاءُ عَلٰى الْكٰفِرِيْنَ رَحْمًاۙ بَيْنَهُمْ " ^۱ و " لَا تَتَّخِذُوْا عَدُوِّيْ وَعَدُوْكُمْ اَوْلِيَاءَ تَلْقَوْنَ اِلَيْهِمْ بِالْمُودَةِ " ^۲ به سبب رسم هدایت که مقتضی دین است ، مهربانی میان خود و سختی بر کافران را مجاز می‌دارد ولی در اخلاق صوفی که توجهی به تعلقات دنیوی نداشته و در اندیشهٔ آخرت هم آن‌چنان نیست که او را از جهاد حق و معشوق

۱- "محمد (ص) رسول خداست و آنان که با او هستند بر کافران سخت‌گیر و با خود مهربان و بخشنده‌اند" . آیهٔ ۲۹ ، سورهٔ ۴۸ (فتح) .

۲- "ما دشمن خود و دشمنان خود را دوست مگیرید ، می‌فرستید به سوی ایشان به دوستی" آغاز سورهٔ (ممتحنه) .

ازلی باز دارد ، جنبه جهانی و عام رعایت می شود و تمام موجودات از هرگونه و بر هر روشی باشند چون نمونه‌یی از صنع و جمال الهی اند به چشم مهر و محبت نگریده می شوند و روشن است وقتی لطف و محبت همگانی باشد ، نمودهای چشم‌گیر و درخشان زیر از آن به وجود می آید :

۱- مهر ورزی به نوع انسان ، حتی به انواع موجودات و آنچه در شریعت به تحقیر و نجس بودن آن اشاره شده است .

۲- از میان رفتن امتیاز رنگ و نژاد و زبان و ملیت و آئین و مقام و عقیده بین افراد .

۳- بی‌اعتنایی به دنیا و احساس قناعت در زندگی دنیوی که آدمی را به تمرکز حواس و توجه بی‌پایان به معنویات رهنمون می شود و از خشم و شهوت و آزو رنگ و ریا و دوگانگی که نتیجه تلاش‌های مادی است به دور می دارد و در نتیجه اندیشه‌ها و گفتار آنان را از آلودگی به گدایی و گدامنشی ، ستایشگری و هجو و هزل و غرور رهایی می بخشد و از استغنا و جذب و شور و حال و کمال لطف و پاکی سرشار می کند .
چنین افرادی با هرچه بدی و ناپاکی است به نیروی استغنا و بی‌بیم زیان ، ستیزه جویی می کنند و در حقیقت امیر شهوت‌اند ، نه اسیر شهوت .

به این ترتیب با آغاز رواج عشق و اخلاق عرفانی و گرایش بزرگان و شاعران چیره دست به این شیوه^۶ پسندیده ، اندیشه‌های تابناکی در شعر و غزل فارسی پدیدار گشت که پیش از آن به هیچ روی مانندش در سروده‌های فارسی دیده نمی‌شد و چنین کیفیتی با گسترش روزافزون خود ، شعر فارسی را آن چنان رو به کمال و جاودانگی برد که مانندش از نظر آرمان‌های انسانی و اخلاق ملکوتی و لطافت و دل‌انگیزی در تمام ادبیات شعر و نثر جهان یافت نمی‌شود و از آن‌گاه که تصوف و عرفان از روش و گرم سیری خود باز ایستاد ، شعر فارسی از رونق و صفا و روشنی گذشته خالی ماند و جز آنچه بود دیگر گوهرهای تابناکی که عروس شعر فارسی را زیور آرایش بخشند در آن دیده‌نشد .

بخش هشتم

سیر تحول و تکامل غزل عاشقانه (غیر عرفانی)

۱

نگاهی به عوامل دگرگونی غزل

نیمه اول قرن ششم تا نیمه دوم قرن هشتم هجری قمری، یعنی دورانی که در این بخش مورد پژوهش قرار می‌گیرد، بدون تردید یکی از درخشان‌ترین ادوار شعر، به‌ویژه سیر تکوین و تکامل و اعتلای غزل فارسی است، زیرا آغاز شعر فارسی (نیمه دوم قرن سوم هجری قمری) تا ظهور (سنایی) را در حقیقت دوران اختفای غزل و بسته شدن مایه‌های نخستین آن می‌توان دانست و غزل فارسی در طول این زمان، دوران نوپایی و نخستین خود را به‌گونه‌های ابتدایی دوبیتی یا چندبیتی‌های عاشقانه و یا ترانه‌هایی که با نوای موسیقی دمساز می‌شد و از این نظر مفهوم‌غنایی و غزلی داشت می‌گذرانید و اندیشه‌های غنایی بیشتر در تغزلات وصفی و شاعرانه نمود می‌کرد، ولی از آغاز قرن ششم هجری به بعد، غزل فارسی با دگرگونی چشم‌گیری

به راه‌های تکامل‌گام نهاد و از دوراه مختلف ولی در کنار هم سیر اعتلای خویش را آغاز کرد .

مسیر نخستین ، ادامه همان راه اول و پی‌گیری همان اندیشه‌های غنایی و عاشقانه ، و جلوه‌های گونه‌گون آن در مشخصات ابتدایی غزل ، و سیر تکامل در شکل‌پذیری و شیوه تعبیر بود که از (سنایی تا سعدی) دنبال شد و با ظهور (سعدی) به برترین اوج و ارزندگی ممکن خود رسید .

راه دوم ، رویش جوانه‌یی پر بار از نهال اشعار غنایی و غزل گونه فارسی بود که به نام (غزلیات عرفانی) و سرعتی شگفت‌انگیز و شکوهی تمام‌از (سنایی تا حافظ) روبه تکامل رفت و باروری و عظمت آن در دوران شکفتگی ، بر آثار شعری ربان فارسی سایه افکند .

بی‌تردید در دورانی که مورد بحث ماست و بهتر است به نام (شکل‌پذیری و تکامل غزل فارسی) نامیده شود ، رویش‌چنین جوانه‌یی - بارش سریع و چشم‌گیر آن - از سویی ، و سیر تکامل غزلیات عاشقانه غیر عرفانی فارسی از سوی دیگر نمی‌توانست بر یکدیگر بدون تأثیر باشد ، چنانکه جلوه‌های این تأثیر و تأثر متقابل ، در دیوان شاعران غیر عارف که با اندیشه‌های عرفانی و نمایش آن در سروده‌های خود گهگاه تهنی داشته‌اند ، و یا غزلیات عاشقانه و شیوه سوز و سار شاعران عرفانی که متقابلاً از شیوه سخن شاعران غیر عرفانی در عزل تأثیر پذیرفته است در دیوان آنان جای جای به چشم می‌خورد .

شاید شایسته این بود که سیر تکامل غزل عاشقانه (از سنایی تا سعدی) - که ادامه طبیعی و راستین غزلیات قرون پیش از آنست - قبل از گفتگو پیرامون غزلیات عرفانی و تحول آن (از سنایی تا حافظ) مورد پژوهش فرامی‌گرفت و سیر غزل از آغاز شعر فارسی تا نقطه اوج آن یعنی (سعدی) پهبابی نموده می‌شد ، ولی از آنجا

که جلوه اندیشه‌های عرفانی در شعر، توانست جداگانه یکی از عوامل موثر در دگرگونی غزل بطور کلی، از جمله غزلیات غیر عرفانی قرار گیرد، به گفتگو پیرامون آن در بخش گذشته مبادرت شد و اکنون ناگزیر برای ادامه تحلیل سیر غزل، به دوراهی نخستین یعنی دوران (سنایی) بازمی‌گردیم و مسیر غزل را از همان خاستگاه دنبال می‌کنیم.

همان‌طور که ضمن بخش‌های پیش هرجا به مناسبت یادآوری شد، نباید فراموش کرد که دگرگونی شیوه‌های شعر، به ویژه آنچه مربوط به گذشته‌های دور است، اثری تدریجی و اعتباری است و هرگز نمی‌توان آنرا به زمان یا شخص معینی اختصاص و نسبت داد.

برای نقطه حرکت غزل به سوی تکامل و سرانجام شکل‌پذیری و رسیدن به مقام و مشخصات امروزی آن نیز نباید به بازشناختن زمان یا شاخص ویژه‌ی پرداخت زیرآبدون تردید کوشش برای یافتن چنین هدفی—هر اندازه سنگین و توان‌فرسا و بی‌گیر باشد—بازکم حاصل و همچنان از اعتبار و استفاده کافی بی‌بهره خواهد ماند، زیرا دگرگونی هنرها تحت تأثیر دو عامل مهم انجام می‌گیرد، نخست تحول و چگونگی عوامل و محیطی که انسان هنرمند در آن زندگی می‌کند و از آن تأثیر می‌پذیرد و انگیزه اندیشه و محتوای هنری را تشکیل می‌دهد، دیگر دگرگونی اجزا و وسایل بازنماینده هنرها که قالب‌های عینی آنرا تشکیل می‌دهند و دست‌افزار عبور امور ذهنی یا (Subjectif) به امور عینی (Objectif) و سرانجام تجلی محسوس آن می‌شوند.

این اصل به ویژه در هنر ادبیات، به خصوص شعر، جامع‌تر و حساس‌تر جاری است، زیرا محتوای شعر که همان اندیشه‌های شکل‌گرفته و محسوس درون است، با زتاب عواطف و احساسات شاعر در مقابل عوامل محیط‌رندگی، به ویژه روش‌های حکومتی اوضاع اقتصادی و اجتماعی، عفا و سنت‌ها، و اخلاق و مناسبات جوامع مردم با

یکدیگر است که بدون تردید رفته رفته در نسل‌های آینده تأثیر می‌گذارد و انعکاس خود را پس از یکی دو قرن یا بیشتر در ادبیات باز می‌نماید .

زبان که وسیلهٔ رساندن اندیشه‌هاست نیز به مناسبت نیاز مردم هر جامعه و شیوهٔ زندگی و تفکر ویژهٔ آنان رفته رفته ولی به طوری گیر، بی‌آنکه به گونهٔ محسوس تغییر پذیرد، به سوی تکامل می‌رود، چنانکه اگر زبان ادبی دو یا سه قرن پیاپی با یکدیگر سنجیده شود، از نظر اجزای متشکل زبان، اصطلاحات، واژه‌ها و کاربرد آنها، پیوستگی ترکیبات و سرانجام شیوهٔ تعبیر نمی‌توان انطباق کاملی میان آنها یافت، در حالی که اگر ارتباط تدریجی آن پیگیری شود، پیوستگی استوار این دگرگونی مدلل خواهد شد .

شیوهٔ اشعار قرن سوم تا پنجم، ششم تا هشتم و نهم، نهم تا دوازدهم هجری که به شیوه‌های "خراسانی، عراقی، هندی یا صفوی" نام‌گذاری شده‌اند، و روش نثرهایی چون "تاریخ بیهقی، ترجمهٔ کلیله و دمنه^۱، ترجمهٔ مرزبان نامه^۲، گلستان سعدی، نفحات الانس، درهٔ نادره^۳" که به مناسبت زبان رایج در هر دوران، شکلی دیگر پذیرفته و با نمایی از نثرهای مرسل و مصنوع و مسجع و مطنب و غیره نمایندهٔ روشنی برای شیوه‌های تعبیر گوناگون هستند، گواه استواری بر این مدعا است .

بنابراین وقتی تأثیر محیط و تحول زبان تدریجی است، چگونه می‌توان چنان

۱- ار: (از ابوالعالی نصرالله بن محمد بن عبدالحمید منشی) . د. گ. (بعد از ۵۵۵

و پیش از ۵۸۳ ه. ق. ۰) . ر. ک. : (تاریخ ادبیات در ایران) . ج ۰ . ۲ ، ص ۹۴۸ .

۲- از: (سعدالدین وراوینی) . د. گ. : حدود (۶۲۴ ه. ق. ۰) . ر. ک. : (تاریخ ادبیات

در ایران) . ج ۰ . ۲ ، ص ۱۰۵۵ .

۳- از: (مهدی استرابادی) . ر. ک. : (ف. م. ا) اعلام .

مرز بازشناخته‌یی برای تحول غزل در زبان فارسی مشخص نمود که قابل استناد باشد، پس برای بررسی و پژوهش سیر غزل فارسی که در حقیقت از اوایل قرن ششم به راه دیگری گام نهاد ناگزیر باید نخست به اوضاع اجتماعی آن دوران و چند قرن پس‌از آن توجه نمود و سپس تا جای امکان تحولی را که زبان فارسی در این قرن و در نواحی مختلف ایران یافت مورد بررسی قرار داد.

دوره‌یی را که مورد بررسی است از نظر اجتماعی می‌توان به سه قسمت تقسیم

نمود:

۱- دوران نابسامانی حکومت غزنویان و سلطه سلجوقیان و دیگر امیران که بر

نواحی مختلف ایران حکومت می‌کردند، تا یورش چنگیز.

۲- دوران چیرگی مغول (۶۱۶ ه.ق. ۰) و جانشینان وی تا حمله تیمور.

۳- یورش تیمور (۷۸۲ ه.ق. ۰) تا پایان قرن نهم.

بررسی جامع و کامل دورانهای یاد شده از نظر تاریخ اجتماعی ایران و آثاری که در شیوه تفکر و زندگی ایرانیان گذاشت و ناگزیر بازتاب آن در کلیه شئون اجتماعی از جمله آثار هنری مردم این سرزمین نمودار گردید مسأله‌یی است که به سادگی از سر آن نمی‌توان گذشت و به همین دلیل در بخش گذشته ضمن بررسی اشعار (عطار) به بررسی احوال آن زمان، به مناسبت مبادرت گردید که در این جا برای پیشگیری از ادامه سخن، از تکرار آن خودداری می‌شود، حاصل اینکه با توجه به آنچه در این مورد آمد، شیوع هرج و مرج و نابسامانی زندگی‌های اجتماعی، قتل و نهب و غارت و خونریزی، آشفتگی حکومت‌ها و هبوط مبانی اخلاقی و اجتماعی در اثر یورش بیرحمانه مغول و شیوه ناهنجار جانشینان چنگیز و عوارض مترتب بر آن، نمی‌توانست در احساس و جهان‌بینی شاعران آن دوران، و در نتیجه دگرگونی نسبی شعر و غزل فارسی بی‌اثر باشد و حتی در قرون بعد اثرات چشم‌گیرتری را در

این زمینه، در ادبیات شعر و نثر فارسی پدید نیامد.

تأثیر عوامل بالا را در شعر فارسی بیشتر باید در گرفتاری و درگیری بیش از اندازه پادشاهان غزنوی و سلجوقی و سرگرمی این گروه به مبارزات با یکدیگر و در نتیجه بی توجهی به شاعران درباری جستجو کرد که دامه^۶ آن سرانجام مایه شدت شاعران هرچه بیشتر از قصیده سرایی و پرداختن تغزلهای شیوا در آغاز قصاید و ستایشگری پادشاهان و امرا پرهیز کرده، به بیان عواطف و احساسات درون خویش متمایل کردند و به این ترتیب رفته رفته انواع شعر از شمار قصیده و تغزل را از خدمت دربار خارج کنند و با جایگزین کردن غزل به جای آنها، احساسات شخصی خویش را در شعر مطرح سازند.

چنانکه گفته شد، یکی دیگر از عوامل مهم دگرگونی شیوه^۶ تعبیر، که سبک نوینی در اشعار این قرون پدید آورد، انتقال زبان و نفوذ شعر از مشرق ایران به نواحی مرکزی و غربی و جنوبی بود که زمینه^۶ آن از نیمه های قرن پنجم هجری قمری فراهم شده بود و از نیمه^۶ اول قرن ششم به بعد دامنه^۶ زبان و شعر دری که در گذشته بیشتر به شاعران خراسان و ماوراءالنهر اختصاص داشت به سامان های عراق و آذربایجان و حتی نواحی جنوب ایران گسترده شد و طبعاً به مناسبت گذشت زمان و مقتضیات محیط با گویشها و شیوه^۶ تعبیر و جهان بینی و اندیشه مردم این نواحی درآمد و به این ترتیب رفته رفته مغرب ایران نیز با ظهور شاعرانی از شمار (خاقانی) و "مجیرالدین بیلقانی"^۱ و (نظامی گنجوی) و مانند آنان در شمار یکی دیگر از مراکز مهم ادبی ایران درآمد و آذربایجان نیز مانند خراسان و عراق در ردیف مراکز جالب

۱- (ابوالکارم مجیرالدین بیلقانی) د. گ. : (۵۸۶ ه. ق. ۰) ر. ک. : (گنج سخن)،

توجه شعر و شاعری قرار گرفت .

به این ترتیب تحول چشم‌گیری که به مناسباتی از شمار؛ دگرگونیهای اجتماعی و نابسامانیهای محیط در مشرق ایران، تغییر جهان‌بینی شاعران این سامان، تمایل به سوی بیان عواطف و احساسات شخصی در غزلسرایان به ویژه جهان‌بینی خاص (سنایی) که از عوامل موثر تغییر شیوه^۶ شعر فارسی در اوایل قرن ششم است، با همان کیفیات به سوی تکامل رفت و چنانکه خواهیم دید تا نیم قرن پس از وی وسیله^۷ (انوری) و سپس (ظهیر فاریابی) پایه‌های اعتلای غزل را فراهم آورد و شعر غزل را به سوی مضامین دقیق و کلامی روان و ساده و نزدیک به محاوره و در عین حال توأم با فخامت متوجه کرد .

در همین احوال نیز شاعران آذربایجان با شیوه^۸ تعبیر خاص خود تحولی را که در غزل فارسی وسیله^۹ (سنایی) و (انوری) و پیروان آنان پدید آمده بود روبه کمال بردند، با این تفاوت که آشنایی آنان با گویش آذری که با گویش خراسانی مغایرت‌هایی داشت، و همچنین مجاورت با برخی کشورها که فرهنگی غیر ایرانی داشتند، و به ویژه نفوذ، بیشتر واژه‌های عربی، شیوه^{۱۰} آنان را از شیوه^{۱۱} شاعران خراسان دور می‌کرد .

مقارن این سیر تحول، مرکز ادبی دیگر ایران (عراق) که از حوزه‌های اصفهان و همدان و ری تشکیل می‌شد نیز با وجود شاعرانی چون (جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی) و (ظهیر فاریابی) با زبان خاص و شیوه^{۱۲} تعبیری که با شاعران مشرق و عرب ایران تفاوت‌هایی داشت در کار غزل موثر واقع شدند و همه این دگرگوییها که تحت تأثیر عوامل مختلف یاد شده به وجود آمد سبب شد که غزل فارسی نیمه^{۱۳} اول قرن ششم که گام در راه تکامل نهاده بود در نیمه دوم این قرن و آغاز قرن هفتم هجری به شیوه^{۱۴} جدیدی دست یابد و سرانجام مقدمات سبکی را که (عراقی) موسوم شد فراهم آورد .

در بررسی علل تحول غزل از اوایل قرن ششم تا آغاز قرن هفتم که به شکل گرفتن غزل و پدید آمدن شیوه عراقی انجامید باید عوامل زیر را مورد توجه قرار داد:

۱- تاثیر محیط و دگرگونیهای اجتماعی و در نتیجه درگیری پادشاهان و امرا خارج شدن شعر از خدمت دربار .

۲- تمایل شاعران به بیان احساسات و عواطف درونی که مایه رواج غزلسرایی شد .

۳- نفوذ شعر از نواحی شرق به نواحی مرکزی و غربی .

۴- تاء شیرگوشها و جهان بینی و فرهنگ خاص مردم این نواحی و تماس با واژههای زبانهای کشورهای هم جوار ، به ویژه عربی .

۵- تاء شیرمتقابل سیر تکامل غزل در حوزههای خراسان و عراق و آذربایجان .
در میان این عوامل به نظر نگارنده زبان و شیوه تعبیر می تواند مهمترین مایه تحول غزل و شکل پذیری آن و در نتیجه پدید آوردن شیوهی خاص باشد ، زیرا بسیاری از مردمان و بلکه تمامی آنان در عواطف و احساسات و تاء شیر پذیری از محیط به نسبت مشترک هستند و تفاوت هنرمندان با مردمان دیگر بیشتر در این است که هنرمند برای بیان هیجانها و اندیشههای مجرد خود وسیله هنری نمایش و تجسم دارد و می تواند به آنچه در درون وی می گذرد شکل ببخشد و آنرا در معرض درک و فهم دیگران قرار دهد و این وسیله هنری است که با شکلها و دگرگونیهای مختلف خود داوری آدمی را می انگیزد ، این اصل در هنر ادبیات نیز وجود دارد ، به این معنی که زبان با شیوه تعبیر و نکات لطیفی که در به هم پیوستن اجزاء و ترکیبات و تعبیرات آن به کار گرفته می شود ، ادبیات را پدید می آورد ، چه بسا اندیشگرانی که از سوغ شاعرانه بی بهره بوده اند و آثار ارزنده بی در حکمت و عرفان و سایر علوم

به نثر در ادبیات پدید آورده‌اند و چه بسا شاعرانی که از همان عواطف و اندیشه‌ها برخوردار بوده‌ولی با داشتن ذوق شاعرانه و بهره‌وری از طبع موزون، شعر را برای نمایش عواطف خود برگزیده‌اند.

بنابراین آنچه مسلم است شکل ظاهر هنری، از جمله ادبیات و شعر، زبان (فرمی) است که امور ذهنی و درونی را صورت مجسم و محسوس می‌بخشد.

آقای (دشتی) می‌نویسد:

"(آنتول فرانس) ادبیات را شیوه بیان می‌گوید و معتقد است زیر آسمان کی بود مضمون و مفهوم تازه‌یی نیست، لاقلاً زیاد نیست و آنچه تازه است قالب است. ادبیات جز طرز تعبیر چیزی نیست، هر کس قالب بهتر و تعبیر موثر پیدا کند ادعای کرده است"^۱

این حقیقت را که بهر آستی ادبیات (فرم) یا شکل آنست از جهت باید پذیرفت زیرا ادبیات بدون شکل ظاهری آن که تنها وسیله زبان و شیوه تعبیر مشخص می‌شود جز اندیشه‌های مجرد یا احساسات و عواطف درون افراد که در چنین حالتی فقط به خود آنها مربوط می‌شود چیز دیگری نیست.

در مورد غزل فارسی نیز این واقعیت صدق می‌کند که تعبیر زبان و آمیزش‌گوییها و شیوه‌های تعبیر خاص غزل‌سرایان که خود به عوامل بسیاری بستگی دارند مسیر آنرا مشخص می‌سازد و چه بسا یک احساس و واکنش درونی و عاطفی مشترک را (رودکی) با شیوه‌یی و (فرخی) با روشی و (سنایی و انوری و خاقانی) با تعبیری دیگر بیان می‌کنند. آیا واکنش عواطف شاعرانی که همه کم و بیش از احساساتی رقیق و سریع‌التأثیر برخوردارند، در مقابل عشق آن چنان متفاوت است که عشق (فرخی) به گونه‌یسی و

۱- (نقشی از حافظ)، ص ۷۱.

عشق (انوری و خاقانی) به گونه‌ی دیگر اشعار عاشقانه^۶ آنان را به وجود می‌آورد؟ یا اینکه واکنش آدمی و عواطف او در مقابل عشق تقریباً همانند است و تنها درجه^۶ بروز آن می‌تواند کمتر و بیشتر باشد و این شیوه^۶ تعبیر و روش خاص شاعران در استفاده از اجزاء^۶ گفتار و زبان است که عشق (فرخی و انوری و خاقانی و جمال‌الدین عبدالرزاق) هارا هر یک به گونه‌ی مجسم می‌کند و سرانجام در زبان (سعدی) که حد کمال زبان و شعر عاشقانه^۶ فارسی است با چنان تعبیر دل‌انگیزی جلوه‌گر می‌شود.

برای بررسی سیر تکامل غزل عاشقانه، باید توجه داشت که تا پیش از (سنایی) شاعران پیرو شیوه^۶ (خراسانی) بودند و از شیوه‌های متداول در آثار رمان یعنی (سامانی و غزنوی) پیروی می‌کردند و اگر تفاوتی نامحسوس در سخن آنان به چشم می‌خورد مربوط به تغییرات جزئی بود که به تدریج در زبان آنان پدیدار می‌شد، نه اینکه یکی از آنان بتواند از نظر اندیشه یا شیوه^۶ تعبیر دگرگونی اصیل و چشم‌گیری در شعر فارسی پدید آورد، ولی نفوذ شعر و زبان دری از شرق به سوی غرب و آمیزش گویشها و تاء^۶ ثیر متقابل آنها بر یکدیگر، به ویژه در اوایل قرن ششم و ادامه^۶ آن تا آغاز قرن هفتم مایه^۶ چنان تغییری در شیوه^۶ تعبیر و پدید آمدن سبکی نودر شعر و غزل فارسی شد که مسیر آن را به گونه^۶ آشکاری با شکل گرفتن و تکامل آن تغییر داد.

تردید نیست که بررسی کار همه شاعران غزلسرا که از نیمه^۶ اول قرن ششم و پس از (سنایی) دست‌اندر کار غزل بودند مناسب این گفتار و در حوصله^۶ آن نیست زیرا نه تنها این شاعران از نظر مقام ادبی و تاء^۶ ثیر در تحول غزل یکسان نیستند، بلکه تعدادی از آنان شاید در تحول غزل، جلوه‌های ناچیز و مبهمی دارند که نمود آنها سالیان بسیاری تحقیق و بررسی گام به گام و سیر در دیوانهای غزلیات و پژوهش در شیوه‌های تعبیر و اندیشه‌های هر یک را نیازمند است که باز چون همواره شاعران درجه^۶ دوم بیشتر تابع یکی از بزرگان متقدم یا معاصر خویشند، چنین گرانباری نیرارزش

درخشانی نخواهد داشت و پژوهنده را به دریافت چشم‌گیری رهنمون نخواهد شد ،
ویژه آنکه به قول دکتر (خانلری) :

"غزلسرای ایرانی ، همیشه کسی نیست که تأثر درونی او را به هیجان آورده
باشد و بخواهد برای تسکین این هیجان آن را به عباراتی دلکش و مؤثر بیان کند
بلکه بیشتر اوقات استادی است در آداب سخنوری ماهر ، که احساسات کلی و عمومی
زمان خود را با بیانی که مقبول عام باشد شرح می‌دهد ، این احساسات عمومی عشق
است و غم عشق و شکایت از کج رفتاری‌های روزگار و کام و ناکامی‌هایی که مورد ابتلای
تمام افراد بشر است ، اما شاعر برای بیان این معانی عبارات و استعاره‌ها و تمثیل‌ها
و به‌خصوص قالبی را به کار می‌برد که پیشینیان او بکار برده‌اند و در حکم سنت شاعری
قرار گرفته است " .^۱

بنابر این پس از یادآوری علل تحول غزل ، تنها باید به بررسی کار شاعرانی
پرداخت که برآستی با نبوغ شاعری و زبان استوار و شیوه تعبیر مؤثر خود توانستند
جلوه‌گاه عوامل مؤثر در شکل‌پذیری غزل فارسی و اعتلای آن باشند و زبان و (شیوه
خراسانی) و احساسات عاشقانه شاعرانی چون (فرخی) راتا اوج زیبای (شیوه عراقی)
و زبان شیوا و دل‌انگیز (سعدی) در غزل سازندگی کنند و چون (خاقانی) بگویند :
مرا شیوه خاص و تازه است و دانست همان شیوه باسان عنصری^۲

بنابر این در این گفتار ، شاعرانی برگزیده شده‌اند که هر یک در (خراسان ،
آذربایجان ، عراق) سهم چشم‌گیری در تحول غزل داشته‌اند و دیگر شاعران از
آنان پیروی کرده‌اند . به این ترتیب چون مرر و آغاز تحول غزل با ظهور (سنایی)

۱- (تحقیق انتقادی در عروض فارسی) ، ص ۲۵۱ .

۲- مراد شیوه (سامانی و عزنوی) است .

آشکارتر است و مسیر این تحول از وی آغازوبا (سعدی) به اوج کمال رسیده، مسیر
غزل را با ترتیبی که گفته شد از "سنایی تا سعدی" دنبال می‌کنیم.

۲

خط منحنی

چنانکه گفته شد تحول آشکارغزل از (سنایی) آغاز می‌شود و بازبان (سعدی)
به اوج کمال می‌رسد. چون نقطه کمال دراین سخن (سعدی) است دراین گفتار راهی
که غزل به سوی زبان و شیوه تعبیر (سعدی) پیموده بررسی می‌شود و در حقیقت زبان
(سعدی) معیار ارزیابی تحول و هدف این گفتار خواهد بود.

از آغاز هنگامی که با شعر آشنایی یافتیم، بی‌آنکه به اصول و پایه‌های
ادبیات و معیارهایی که برای ارزیابی سخن وجود دارد کوچکترین آگاهی داشته باشیم
احساس می‌کردم میان زبان اشعار و غزلیاتی که حتی مضمون مشترک و همسانی را در
بردارند از نظر دلنشینی و زیبایی و خاطر انگیزی، تفاوت‌های محسوس وجود دارد و
این تفاوت میان آهنگ قصاید و غزلیات به اندازه بسیار و به گونه روشنی هویدا است.
این پرسش همیشه در خاطر من موج می‌زد که صرف نظر از موضوع شعر، با وجود اشتراک
وزن و به کار گرفتن واژه‌های مشترک، چه عاملی است که آهنگ یک قصیده را چنان پر
طنطنه و فخیم می‌سازد و کدام مایه آهنگ غزل را چنان نرم و آرام بخش و دلنواز
می‌کند؟

اگرچه مدتها پس از آشنایی با علوم ادبی و موازین سخنوری و شاعری، راز
واقعی این اختلاف مانند گذشته بر من مبهم نماند، ولی باید اعتراف کنم برای آنچه
یک شعر یا یک غزل را از میان اشعار با مضمون مشابه ممتاز می‌کند، دلیل روشن و
علمی نمی‌یافتیم. تنها به این نتیجه رسیده بودم که میان زبان شعر و شیوه تعبیر و
بیان شاعران تفاوت‌هایی هست، چه در قصیده که اصولاً مستلزم فخامت و شکوه

کلام است و چه در غزل که طبعاً به بلاغت و نرمی نیاز دارد و راز این کیفیت را در گزینش واژه‌ها و زیبایی پیوستگی و هماهنگی آنها که موسیقی داخلی شعرا را تشکیل می‌دهد باید جستجو کرد، ولی توجیه این موضوع و بیان مستدل این دریافت به گونه‌یی که بتواند این مفهوم را به روشنی نشان دهد مقدور نبود، زیرا این فقط یک احساس بود که در واقعیت آن هیچ دودلی وجود نداشت.

هنگامی که به کتاب‌های (نقشی از حافظ) و (قلمرو سعدی) نوشته‌های دلپذیر و محققانه آقای (علی دشتی) دست یافتم، دانستم که چنین احساسی تنها اندیشه‌ء مرا به خویش مشغول نداشته و این پرسش، در اندیشه‌ء ایشان و شاید بیشتر آنان که باشعور سروکاری دارند نیز وجود داشته است و خوشبختانه آقای (دشتی) با دید دقیق و ذوق سلیم و سرشار خود، سرانجام به بیانی که تاحدی روشنگر این ابهام می‌تواند باشد دست یافته‌اند.

ایشان نیز برای توجیه نرمی و آرامشی که در غزل هست، آهنگ آنرا به امواجی که دامنه‌ء گسترش آنها به خط منحنی محدود می‌شود و ادامه‌ء دیدار آنها خشونت و صلابتی در ذهن و احساس پدید نمی‌آورد تشبیه کرده و می‌نویسد:

"ریاضی‌دانان قدیم دایره را کاملترین اشکال هندسی می‌گفتند: دانشمند بزرگ "انشتین"^۱ خط منحنی را که قسمتی است از دایره، جان‌نشین ابعاد نامتناهی قرار داده است. من چون با ریاضیات سروکاری ندارم نمی‌توانم درین باب چیزی بگویم ولی مثل اینست که میان خط منحنی و زیبایی تلازمی و یا لاقلاً تناسبی هست

راستی هم در تمام خطوط صورت و کشیدگی اندام زن، منحنی‌های هموار، موزونی

۱- (آلبرت انشتین. Albert Einstein ۱۸۷۹-۱۹۵۵ میلادی) فیزیک دان

بزرگ آلمانی. ر. ک. : (ف. م. م.) اعلام.

رعنایی را هویدامی کند . برعکس خطوط مستقیم و صریح در هر یک از اجزای صورت
ین از لطافت و نازکی آن می‌کاهد عین این ملاحظه در لب و دهان و چانه
بینی می‌آید و هرگونه بریدگی صریح و محسوس، به زیبایی آنها خلل می‌رساند
. مثل اینکه زیبایی همسایگی و قرابتی با ابهام و نامحدود دارد و باید
در ذهن ما عرصه‌یی برای جولان خیال و تصور باقی بماند .

با ملاحظه‌یی موشکاف ، ملازمهٔ خط منحنی در خلق و رفتار ضروری‌تر می‌شود،
بهم بیشتر جاذبهٔ جنسی و سحر زن در نرمی خوی و انعطاف رفتار اوست که امید
ی‌پراکند ، نوید می‌ریزد ، حسن معاشرت به وی می‌دهد ، سازگاری خانوادگی را به
ار می‌آورد ، وگرنه زاویهٔ حاد غرور و تکبر و خطوط قاطع و خشک ، ترفع و اجتناب ،
نمه را دور و بیزار می‌کند سیاستمدارانی توانا تر و برای کشور خود سودمندتر
ی‌توند که بهرهٔ کافی از منحنی خلقی داشته ، با استحکام اراده و بدون تقاطع و
صطکاک راه خود را در مشکلات با سیر منحنی پیدا می‌کنند ، در معاشرت کسانی موفق
از دوستی مردم بیشتر بهره‌مندند که زاویه‌های حاد و جنبه‌های برنده و متضاد
ی خوی و روش ندارند ، هیچ چیز در اجتماع به قدر نرم خوبی و قابلیت انعطاف
مید و مؤثر نیست ، خواه در میدان سیاست باشد خواه در عرصهٔ کار و تجارت و
سنت ، برعکس تعصب و جمود در عقیده و رفتار ، یا تصلب و خشکی در امور ذوقی
خواهشهای نفسی ، تنافر و تضاد و تمام ناسازگاریهای اجتماعی را به بار می‌آورد ،
در صورتی که با سیر خط منحنی ، شخص از کنار آرا و خواهشهای دیگران رد می‌شود ،
دون اینکه بر آنها عمود و قاطع و بالنتیجه برنده و نفرت‌انگیز شود .

ملازمهٔ خط منحنی با زیبایی و موزوسی در رقص مشهودترست ، هر قدر خط
منحنی بیشتر در رقص پیدا شود ، موسیقی اندام و موزونی حرکات بیشتر هویدامی شود " ۱

پاورقی در صفحهٔ بعد

و سپس با تعمیم دادن این اصل در موسیقی، معماری، خط، آواز و دیگر هنرهای زیبا، پیرامون وجود یک خط منحنی خیالی در اشعار غزلی، به ویژه غزلیات (سعدی) که از کمال آن برخوردار است به عنوان موسیقی نرم و آرام بخش غزل سخن گفته است. این تعبیر اگر چه تصویری از احساس است، ولی هر چه هست برای آنچه زبان غزل را دلنشین و مطبوع می‌سازد وجه منطقی و روشن و محسوس‌تری است.

از طرفی از نظر (فونتیک Phonétique) و زبان‌شناسی نیز، منحنی نمایش زبانهای نرم مانند: فارسی، فرانسوی، ایتالیایی و غیره، دارای موج‌های کم دامنه‌یی هستند که کمتر ممکن است در آنها شکستگی و یا زاویه‌انکساریافت و چنین زبانهایی اصولاً از نظر موسیقی داخلی زبان با نرمش بیشتری همراه است تا زبانهایی چون: عربی، آلمانی و انگلیسی که (فونوگرافی Phonographie) آنها امواج پیردامنه‌ترو گاه تا حد انکسار را نشان می‌دهد.

این طبیعی است که در آزمایش تجربی و دیداری یک خط منحنی، نرمی و آرامش بیشتری از راه چشم احساس می‌شود تا یک خط منکسر که نمودار یک استواری و صلابت است. اگر قرار شود یک آهنگ حماسی یا یک سرود نظامی و همچنین یک نوای دلپذیر و نرم غنایی را با خطوطی فرضی که نماینده احساس ما باشد مجسم کنیم طبیعت و احساس ناخودآگاه ما هیچگاه آهنگ حماسی را با خط منحنی و نوای غنایی را با خط منکسر تصور نخواهد کرد، بنابراین این تعبیری چون "وجود پی‌گیریک موج منحنی در اصوات غزل" برای تجسم بخشیدن مایه لطیف‌تاء شیرآن، نامناسب به نظر نمی‌رسد.

پاورقی صفحه قبل:

۱- (قلمرو سعدی) ص ۵۵-۵۶.

برای مثال نمونه‌یی کوچک می‌آوریم : (خاقانی) که قصیده‌سرای چیره‌دست و زبان‌آوری است و از غزلیات بسیار دلنشین که گهگاه بویی از شیوه‌تعبیر (سعدی) را نیز با خود دارد بهره‌منداست در قصیده‌یی^۱ که با مفاهیم و زبان‌غنایی و سوز و گداز آغاز می‌شود و نام غزل بر آن شایسته‌تر می‌نماید^۲ بازبانی شبیه به (سعدی) چنین آغاز می‌کند :

ای قبلهٔ جان کجاست جویم	جانی و به جان هوات جویم
گر زخم زنی سنائت بوسم	ور خشم آری رضات جویم
ای روز چو آفتاب بودی	امروز چو کیمیات جویم
.....

در بیت نخست، شیوه‌سخن (سعدی) با تمام مشخصات دلپذیر خود احساس می‌شود و خواننده با آغاز آن - اگر سراینده را نشناسد - احساس می‌کند (سعدی) غزلی شیوا و عاشقانه را شروع کرده‌است ولی آن احساس برمی‌گردد چون امواج بی‌گیر خطوط منحنی به شعر زیبایی و لطف می‌بخشد، در بیت دوم فرو می‌افتد، خط منحنی می‌شکند و آدمی در آهنگ شعر احساس زاویه و شکست می‌کند، چون ناگزیر باید برای رعایت وزن شعر (سنائت) را با سکون (نون دوم) بخواند و در مصراع دوم پس از (خشم آری) سکوتی کوتاه را رعایت کند. در حالی که اگر (سعدی) با شیوهٔ تعبیر خود این بیت را می‌پرداخت، لافل به جای (ورخشم آری)، (ورخشم کنی) می‌گفت، و به این

- ۱- این قصیده زیر عنوان (در مرثیهٔ نصرهٔ الدین اصفهید لیاواشیر) در دیوان (خاقانی) آمده‌است ر.ک: (دیوان خاقانی)، دکتر (سجادی)، ص ۳۵۴.
- ۲- آقای (دشتی) نیز در کتاب (قلمرو سعدی) از این شعر که تنها بیت دوم آنرا مثال آورده‌اند به‌نام غزل یاد کرده‌اند.

ترتیب نه تنها به نرمی آهنگ شعر شکست نمی افتاد و خط منحنی همچنان ادامه داشت بلکه موازنه‌یی نیز با (زخم‌زنی) در مصراع نخست ایجاد می شد .

باید دید آیا در زمان و زبان (خاقانی) ، ترکیب (خشم آوردن) مرسوم و شرط بلاغت بوده و (خشم کردن) به کار نمی رفته است؟ یا اگر چنین نبوده ، (خاقانی) نخواست است زبانش از شکوه و وقار و تشخص بازافتد و به زبان تکلم نزدیک شود؟ و یا این خاصیت زبان (خاقانی) و قصیده سرایی است که فارسی ، زبان اصلی او نیست و آنرا از راه دانش اندوزی آموخته است و او که بیشتر با قصیده سروکار دارد ، هر قدر در غزلسرایی نیز چیره دست باشد - چنانکه هست - ناخودآگاهانه نمی تواند از روش ترکیب واژه‌ها و کیفیتی که شایسته^۶ قصیده است و به آن طنطنه و صلابت و استواری می دهد پرهیز کند؟ به نظر نگارنده علت سوم درست ترمی نماید ، همان گونه که عکس این کیفیت در قصاید (سعدی) که کار او غزلسرایی است به سبب شیوه^۶ تعبیر غنایی وی ، حتی در قصایدش آشکار است و از زبان تمامی آنها کم و بیش احساسی به آدمی دست می دهد که یک غزل می نواید در انساں پدید آورد .

این حالت در برخی از غزلیات (خاقانی) که بسیار شیوا و دلنوازتر پرداخته شده است به چشم می خورد ولی آنچه در زبان غنایی و شیوه^۶ تعبیر (سعدی) نهفته است و آن را از گفته دیگر استادان شعر و غزل فارسی و حتی آنان که به ساده‌گویی ممتازند متمایز می کند ، نرمی و آرامش آهنگین و موزون شیوه^۶ تعبیر و خطوط منحنی و ملایمی است که در زبان او هست و چون موج با عایق و همواری موسیقی زبان او را تشکیل می دهد و نقطه^۶ مقابل استادان بی مانندی چون (ناصر خسرو و خاقانی) در زبان خاص آنان فرار می گیرد .

با توجه به آنچه در مورد رباں و شیوه^۶ تعبیر آمد ، در بررسی تحول غزل فارسی دورانی که مورد نظر است به دلیل همین ویژگی زبان (سعدی) که کمال دلنشینی

و اوج غزل فارسی مدیون آنست، وی به عنوان هدف بررسی و سیر غزل از مبداء دگرگونی یا از (سنایی تا سعدی) برگزیده شد.

۳

از (سنایی) تا "سعدی"

الف - "سنایی"

همان گونه که شعر فارسی آغاز شگفتگی و پایه های نخستین خود را به (رودکی)، حماسه های شکوهمند و دلیرانه خویش را به (فردوسی)، شاهکارهای جاویدان اشعار و غزلیات عرفانی را به (عطار و مولوی و حافظ) و زبان غنایی و غزلیات عاشقانه و نثر دلاویز خود را به (سعدی) مدیون است، نمود اندیشه های عرفانی در شعر و آغاز تحول در روش غزل عاشقانه فارسی را مرهون (سنایی) است.

در بخش گذشته، از (سنایی) و مقام و تاء شیروی در پایه گذاری اشعار و غزلیات عرفانی سخن گفته شد ولی ارزش (سنایی) تنها به متجلی ساختن اندیشه های عرفانی در شعر و غزل محدود نمی شود زیرا تاء شیر او در بیشتر زمینه های شعر نشان می دهد که او را در حقیقت از نظر تحول اندیشه و روش شاعری باید نقطه عطف قابل توجهی در تاریخ شعر فارسی دانست.

وی بدون تردید نه تنها پایه گذار غزلیات عرفانی است، بلکه از نظر دگرگونی و تغییر روش غزل عاشقانه، پایه گذار شیوه نوینی است که روش مشخص و ممتاز غزل در قرون بعد از وی مایه می گیرد.

میان شاعرانی که به شیوه (سامانی و غزوی) یا بطور کلی به سبک (خراسانی) شعر می سرودند و در کار شاعری از استادانی چون (رودکی و فرحی و عنصری) ننبع و پیروی می کردند و شاعرانی که پس از (سنایی) و بر اثر اوطی یک قرن و نیم غزل فارسی را در اوج شیوه عراقی شکل حشیدند، روش (سنایی) مرزواجی است که گاه به سوی

گذشته تمایل دارد و در حقیقت آئینه‌داری پیشوایان شعر گذشته می‌کند و گاه با شیوه و جهشی چشم‌گیر راه دیگری در غزل‌سرایی می‌جوید و پایه‌های تغییر شیوه غزل را بنیان‌گذاری می‌کند.

شاید دیوان هیچ شاعر دیگری به اندازه (سنایی) از نظر انواع شیوه تعبیر و دگرگونی اندیشه قابل‌تأمل نباشد، اشعار او مجموعه‌مشوشی است از افکار گوناگون و روش‌های کهن و نو که جلوه‌گاه روحی پر حرکت و تلاشی ناآرام است.

در اشعار (سنایی) پیروی از شاعران پیش از وی که مشرب‌های مختلف و غیر مشخصی دارند به چشم می‌آید، افکار متغایر و بلکه متناقض مانند زهد و ورع با فسق و اوباشی در شعر وی پهلوی پهلوی می‌زند و در جای دیگر صوفی وارسته‌یی در کنار منشرعی قشری و متعصب دوش به دوش می‌رود، (سنایی) مدیحه‌سرا و اهل دنیا با عارفی که از دنیا و متعلقان آن بی‌نیاز است دست به دست هم داده‌اند، و چنین است که پژوهشگران با دید نخستین، برای دریافت شخصیت واقعی وی از میان اشعارش سرگردان می‌شوند ولی چنین نمایشی از روح (سنایی) می‌تواند دلیل تحول روحی وی در ادوار مختلف زندگی باشد.

می‌سوان چسپین اندیشید که (سنایی) جوان، بر اثر شور و انگیزه‌یی که ویژه این هنگام است، گرفتار هوس و شوخی و شیدایی بوده و سپس در سنین کمال، نخست به زهد و پرهیز متوجه شده و پیش‌روش او بعدها ویرا به سوی عرفان و جهان‌بینی کاملتری متوجه ساخته و این دگرگونی روحی جای‌جای با نبوغ شاعری وی و تحول در شیوه تعبیر او به هم آمیخته و از او نقطه عطفی در ادبیات شعر فارسی پدید آورده است.

ار این‌روست، آنجا که (سنایی) جوان چهره می‌نماید، شیوه سخنش از روانی و پاکی شعر (رودکی) با همه روشنی برخوردار است:

ای مه نوبه روی تو دیده	و اندر تو، ماه نو بخندیده
تو نیز زبیم خصم اندر من	از دور، نگاه کرده دزدیده
بنموده فلک مه نو و خود را	در زیر سیاه ابر پوشیده
تو نیز مه چهارده بنمای	بردارز روی، زلف ژولیده
کی باشد کی؟ که در تو آویزم	چون در زر و سیم مردناده
تو روی مرا به ناخنان خسته	من دو لب تو به بوسه خائیده

ای تو چو پری و من ز عشق تو

خود را لقبی نهاده، شوریده

در این غزل (سنایی) زبان ساده و شیوه^۶ تعبیر روش و بی‌آلایش (رودکی) را در معاشقه‌یی شاد که در آن تمایل‌های جسمی به‌گونه^۶ آشکار مطرح است نشان می‌دهد، گویی این (رودکی) است که چنگ‌برگرفته و این غزل را به همراهی نوای موسیقی در مجلس بزم ساز می‌کند.

در جای دیگر، چهره^۶ (فرخی) عاشق و شیدا، باشیوه^۶ تعبیر ویژه^۶ او که سرشار از خوشبینی و لطف و عشق بی‌پرده است در این غزل (سنایی) جلوه‌گری می‌کند:

صبحدمان مست برآمد زکوی	زلف بشولیده و ناشسته روی
زاں رخ ناشسته ^۶ چون آفتاب	صبح ز تشویر همی کند موی
از پی نظاره ^۶ آن شوخ چشم	شوی جداگشته ز زں، زں ز شوی
بوسه همی ریخت چو باران زلب	بوسه چنان است لبم گردکوی
ریخت همی آب شب و آب روز	آتش رویش به شکن‌های موی

همچو (سنایی) رد و رویان عصر

روی بگردان که بیابیش روی

روح شاد و روش‌گفتار (فرخی) در این غزل چنان موح می‌زند که اگر خواننده^۶

آشنا باشیوه او ، نداند غزل از کیست ، آنرا باطن نزدیک به یقین به وی نسبت خواهد داد .

شمار غزلیاتی این چنین که شیوه های تعبیر و روح معاشقه و غزلسرایی شاعران متقدم چون (رودکی و فرخی) در آنها آشکار است در دیوان (سنایی) و غزلیات او کم نیست ، ولی همین (سنایی) که چون سخنوران پیشگام (سامانی و غزنوی) عشق می ورزد و ترانه می سراید ، روزگاری دیگر به یاری نبوغ شاعرانه و دگرگونی جهان بینی خویش رندی و پاکبازی (حافظانه) را در شیوه تعبیری کهنگی از سخن (خواججه) دارد بیان می کند :

ساقیا دانی که مخموریم درده جام را	ساعتی آرام ده این عمر بی آرام را
میر مجلس چون تو باشی با جماعت درنگر	خام درده پخته را و پخته درده خام را
قالب فرزند آدم آرزو را منزل شد دست	انده پیشی و بیشی تیره کرد ایام را
نه بهشت از مانهی گردد ، نه دوزخ پر شود	ساقیا درده شراب ارغوانی مام را
قیل و قال با یزید و شبلی و کرخی چه سود ؟	کارکار خویش دان ، اندر نورد ایام را

نا زمانی ما برون از خاک آدم دم ز نیم

ننگ و نامی نیست بر ماهیچ خاص و عام را

آن رندی و پاکبازی که زبان (حافظ) را تا حد کمال شعر گویا می سازد و انگیزه

می شود تا بگوید :

بیا که رونق این کارخانه کم نشود ز رهد همچو تویی یا ز فسق همچو می

در این غزل (سنایی) و همانند های بسیار آن به چشم می خورد ، چنانکه در شعر زیر

که از اوست :

ما باز دگر باره برستیم ز غمها در بادیه عشق نهادیم قدم ها

کندیم زدل بیخ هواها و هوسها دادیم به خود راه بلاها و الم ها

اول به تخلص بنوشتیم کتبها و اخر ز تحیر بشکستیم قلمها
لبیک زدیم از سرد عوی چو (سنایی) بر عقل زدیم از جهت عجز رقمها

اسباب صنم هاست ، چوا حرام گرفتیم

در شرط نباشد که پرستیم صنمها

رنگی از آن بی خودی و سرشاری و سرگشتگی که از ویژگیهای غزلیات (مولانا) و روح پرجهش اوست ظاهر می شود و از سویی روح عارفانه^۶ او در غزلیات (عطار) ولی با زبانی نزدیک تر به (سعدی) ، جلوه می کند و مسلم می دارد که (سنایی) با ابداع چنین روشی توانسته است توجه شاعران بعد از خویش را به خود معطوف دارد و آغاز یک دگرگونی اصیل در غزل فارسی قرار گیرد .

بررسی غزلیات شاعران غزلسرای پس از (سنایی) ، چه از حوزه^۶ عراق و چه از دیار آذربایجان و ارزیابی آنها با معیار اشعار (سنایی) توجه دیگر شاعران را نسبت به وی تا حد پیروی و تتبع نشان می دهد . این کیفیت نه تنها در غزلیات عرفانی (سنایی) که شرح آن آمد وجود دارد بلکه در غزلیات عاشقانه^۶ غیر عرفانی سیز دیده می شود تا جایی که پایه های کمال سخن و شیوه^۶ تعبیر (سعدی) را که فرمانروای بی همانند این گونه شعر در تاریخ ادب فارسی است در شیوه^۶ تعبیر (سنایی) می توان یافت ، یعنی همان (سنایی) که روزگاری از شاعران متقدم خویش پیروی می کرد و با شیوه^۶ آنان ترانه ها و غزلهای عاشقانه می پرداخت .

آقای (دشتی) غزل زیر را از (سنایی) شاهد این مدعا آورده است :

احسنت وزه ای نگار زیبا آراسته آمدی بر ما
امروز به جای تو ، کسم نیست کز توبه خودم نمانده پروا
بگشای کمر ، پیاله بستان آراسته کن تو مجلس ما
تا کی کمر و کلاه و موره تا کی سفرو نشاط و صحرا

امروز زمانه خوش گذاریم بدرود کنیم دی و فردا
من طافت هجر تو ندارم با توجه کنم به جز مدارا

و می نویسد:

"زبان، زبان (سعدی) است، ولی (سعدی) بی که هنوز به کمال و پختگی طبع
نرسیده و آن مقدرت را نیافته است که دو کلمه^۱ (احسنت) و (زه) را در مطلع نیاورد
تا این حشو محسوس به چشم نخورد، هنوز قریحه آنقدر قوی و برالفاظ مسلط نشده
است که جمله^۲ وارفته^۳ "کز تو به خودم نماند پروا" را طور دیگر تلفیق کند
چنانکه (سنایی) غزلسرا وقتی به مرحله^۴ رشد و کمال سخندانی رسید و در قرن هفتم
به نام (سعدی) قدم به عرصه^۵ ادب نهاد، همین غزل را بدین موزونی و انسجام
ست .

شد موسم سبزه و تماشا برخیز و بیبا به سوی صحرا
کس فتنه که روی خواب دارد هرجا که نشست، خاست غوغا

و مضمون بیت سوم (سایبی) را در این قالب محکم و رخنه ناپذیر ریخت:

برخیز و در سرای بریند بنشین و قبای بسته کی و ا^۱

شیوه^۲ تعبیر صرف نظر از سادگی و روانی، چنان است که از فرط نزدیکی به کلام
مجاوره، صنایع لفظی "نشستن و خاستن" در بیت دوم "برخیز و بنشین و بستن
و واگردن" در بیت سوم در آغاز به چشم می خورد ولی تا^۳ تیر تضادی که فعل آنها
در روح می انگیزد غالب و دلدردار است و همین تا^۴ تیر انسان را به صنعت بکاررفته
در این بیت رهنمون می شود .

به این ترتیب جستجوی تعبیر سبوه^۵ بیان غزلهای عاشقانه را که پس از سپری

۱- (فلمرو سعدی) ص ۱۵۰ .

شدن نزدیک به دوقرن و آمیختن با ذوق دیگر شاعران و واژه‌ها و ترکیب‌های زیبان آنان در (عراق و آذربایجان) راه تکامل پیمود و در سامان شاعر پرور (فارس) با بیان روان و ساده در حال سحرانگیزی (سعدی) ، بر ستیغ کمال قصاحت و بلاغت دست یافت ، باید از زمان (سنایی) و در اشعار غزلی وی آغاز کرد .

برای پژوهش بیشتر و دریافت راهی که (سعدی) پایان آن است دو غزل بایک وزن و قافیه از (سعدی) و یک غزل با همان وزن و قافیه از (سنایی) را مقابل هم می‌گذاریم :

از "سنایی":

تا نقش خیال دوست با ماست	مارا همه عمر خود تماشا است
آنجا که جمال دلبر آمد	والله که میان خانه صحراست
و آنجا که هزار دل برآمد	یک خار به از هزار خرماست
گرچه نفس صبا ز مشک است	ورچه سلب زمین ز دیباست
هر چند شکوفه بر درختان	چون دو لب دوست پر ثریاست
ورچند میان کوه و لاله	چون دیده میان روی حوراست
چون دولت عاشفی در آمد	اینها همه از میانه برخاست
هرگز نشود به وصل مغرور	هر دیده که در فراق بیناست
اکنون که ز باغ زاغ کم شد	بلبل ز گل آشیانه آراست
بر هر سر شاخ عنده لیبی است	رین شکر که زاغ شد کم و کاست
فریاد همی کند به شادی	امروز زمانه نوبت ماست

از "سعدی":

بوی گل و بانگ مرغ برخاست	هنگام سناط و روز صحر است
فراش خزان ورق بیفشاند	نقاش صبا چمن بیاراست

هرجا که تویی تفرج آنجاست	ما را سر باغ و بوستان نیست
نهی است ، نه این نظر که ما راست	گویند نظربه روی خوبان
چون آب در آبگینه پیداست	در روی تو سزّ صنع بی چون
تا چشم نبیندت به جز راست	چشم چپ خویشتن برآرم
در وی نگرفت سنگ خارا است	هر آدمیی که مهر مهتر
آتش که به زیر دیگ سود است	روزی ترو خشک مں بسوزد
گویند خلاف رای داناست	نالیدن بی حساب (سعدی)
آسوده که بر کنار دریاست	از ورطه ^۶ ما خبر ندارد

* * *

سرویس چنان که می رود راست	خوش می رود این پسر که برخاست
گیسوش کمند عقل داناست	ابروش کمان قتل عاشق
گویند که هست ، زیرو بالاست	بالای چنین اگر در اسلام
بنشین که هزار فتنه برخاست	ای آتش خرمن عزیزان
بی شرع ببر ، که خانه یغماست	بی جرم مکش ، که بنده مملوک
خارت بخورم که خار خرماست	دردت بکشم که درد داروست
زشت است ، ولیک با تو زیباست	اگشت نمای خلق بودن
سهلست ملامتی که برماست	باید که سلامت تو باشد
وین منزلت از خدای می خواست	جان در قدم تو ریخت (سعدی)

درارزیابی غزل (سنایی) با این دو غزل (سعدی) که شاید با توجه خاص وی به غزل (سنایی) سروده شده باشد به مصراع های زیبا و دلنشینی بر می خوریم که از نظر روانی و دلپذیری و تعبیر به شیوه^۶ شیخ نزدیک است و همان خط محسی که به زبان (سعدی) موسیقی خاص می بخشد در آنها نیز موج می زند ، چنانکه از بیت نخست

و چهارم غزل احساس می‌شود، ولی در برخی دیگر ابیات که غزل را از یکدستی غزل (سعدی) متمایز می‌کند، شعر درحالی که به زبان محاوره نزدیک است، آن شکوه غنایی که چون زمزمه^۶ جویباری در سراسر غزل و همه سروده‌های غزلی (سعدی) جاری است دیده نمی‌شود و این کیفیت از مقابل نهادن و ارزیابی دو بیت از (سعدی) و (سنایی) که با قافیه^۶ "خرما" سروده شده یا ابیاتی که مضمون "برتری جمال یار از باغ" را می‌رساند روشن می‌شود.

از این گونه موارد مشابه که قیاس آن ارزیابی دو زبان را آشکارتر و سهل‌تر می‌کند و حتی توجه (سعدی) را به (سنایی) به خوبی نشان می‌دهد در غزلیات دو شاعر بسیار می‌توان یافت که برای پیشگیری از طول سخن به اشاره^۶ مختصر آنها اکتفا می‌شود.

از غزل "سنایی" به مطلع:

ای دیدن تو حیات جانم نا دیدن آفت روانم

از غزل "سعدی" به مطلع:

دردا که به لب رسیده جانم آوخ که ز دست شد عنانم

که صرف نظر از موارد دیگر در بیت (سعدی):

جز نقش تو نیست در ضمیرم جز نام تو نیست بر زبانم

توجه وی به (سنایی) و نقل مصراع دوم بیت وی:

تا گوش شبی شنید نامت جز نام تو نیست بر زبانم

تفاوت نامحسوس شیوه^۶ تعبیر و کمالی را که در شعر (سعدی) پدیدار شده می‌توان دید و

همچنین در غزلهای زیر از (سنایی) و (سعدی):

از "سعدی":

من کیستم ای نگار چالاک تا جامه کنم ز عشق تو چاک

از "سعدی" :

ای بر تو قبای حس چالاک صد پیرهن از جدائیت چاک

از "سنایی" :

ای زلف تو تکیه کرده بر گوش وی جعد تو حلقه گشته بر دوش

از "سعدی" :

این برگ گلست یا بناگوش یا سبزه به گرد چشمه نوش

* * *

رفتی و نمی شوی فراموش میآیی و می روم من از هوش

نماد این موارد و نکته های مشابه دیگر که بیشتر در اوزان کوتاه دیده می شود و یاد آوری همه آنها از حوصله این گفتار بیرون و خود نیازمند دفتر دیگری است، می تواند آغاز دگرگونی شیوه تعبیر را بازبان (سنایی)، و سیر کمال آنرا تا (سعدی) نشان دهد.^۱ گمان می رود با آنچه در زمینه پدید آمدن نخستین آثار دگرگونی غزل در شعر (سنایی) و سیر آن به سوی زبان غزل (سعدی) گفته شد، تا اندازه ای چگونگی آغاز تحولی که مورد نظر است روشن شده باشد، ولی هیچگاه نباید این نکته را از نظر دور داشت که شکل پذیرفتن هرگونه دگرگونی در ادبیات نمی تواند از مرز یا شخص معینی آغاز شده باشد، بلکه از میان عوامل پدید آورنده آن، می توان مهمترین و چشم گیرترین را بار ساخت و از همین روی (سنایی) که شاعران دیگر مانند: (انوری، جمال الدین عبدالرزاق و ظهیر فاریابی) و غیره را به پیروی از شیوه غزل خویش

۱- به نمانها این تشابه مبین ربوع (سنایی) در پایه گذاری شیوه تعبیر تازه بی درغزلیات عاشقانه است، بلکه موارد تشابه اندیشه و تعبیر در (سنایی) و (حافظ) نیز چنان است که با تعبیر او را در شیوه تعبیر اشعار (عرفایی) نیز مسلم می سازد.

برگماشت ، به عنوان آغازگر این تحول بازنموده شد .

اکنون پیش از آنکه گفتگو پیرامون دومین شخصیت ممتاز ، و تاء شیرزبان و شیوه^۶ او را در دگرگونی و کمال غزل آغاز کنیم ، برای روشنگری آنچه پس از این خواهد آمد ، باید به نکات مهم زیر توجه شود :

گفته شد که قرن ششم هجری قمری را باید دوران دگرگونی تدریجی شیوه^۶ تعبیر غزل و تبدیل سبک (خراسانی) به عراقی نامید ، و (سنایی) را باید به حق آغازگر تحولی شمرد که سرانجام در آغاز قرن هفتم ، شیوه^۶ شکل گرفته (عراقی) را پدید آورد و (سعدی) حداعتلای آن را در زبان غنایی و مترنم خویش باز نمود .

پس از (سنایی) شاعران بسیاری در کار غزل سخن آوری کردند که نام آنان در تذکره های گوناگون و تاریخ ادبیات ایران آمده است ، ولی در پژوهش چگونگی این تحول نه تنها به علت زمان بسیاری که برای تحقیق لازم است ، بلکه به سبب یکسان نبودن اهمیت و تاء شیر زبان و شیوه^۶ تعبیر ، بررسی همه آثار ایشان - که کوششی بی حاصل به نظر می رسد - درست نخواهد بود .

در این گفتار - تا جای امکان - جستجوی نکته های دقیق تحول غزل در آثار شاعرانی لازم است که با توجه به اهمیت چشم گیری که در این کار داشته اند به هیچ روی تزدن از تاء شیر زبان آنان در به ثمر رساندن کمال غزل روا نیست و از میان آنان ، در زبان آوران خراسان "انوری" و "ظهیرفاریابی" ، و در آذربایجان "خاقانی" و "مجیرالدین بیلقانی" را می توان نام برد که جز "کمال الدین" همه تا پایان قرن ششم هجری زمان زندگی یکدیگر را درک کرده اند .

شگفت آنکه تمام این شاعران از قصیده سراپاں مشهور و نام بردار قرن ششم هجری ، و به استادی در این فن بازشناخته اند ، زیرا اگرچه بازار مدیحه سرایی و خوش آمد گویی در شعر مانند قرون چهارم و پنجم گرم نبود ، ولی هنوز قصیده سرایی

یکی از مشخصات آشکار زبان آوری و شاعری به شمار می‌رفت و کبک‌گاه امیران و پادشاهان برای بزرگداشت خویش به آن توجهی می‌کردند و قصیده‌پردازان رامی نواختند ولی نه آنچنان که این گروه را بسنده باشد، زیرا این نوازش‌کبک‌گاه انتظار آنان را کفایت نمی‌کرد و از همین روی میان اشعار ایشان همگام با ستایش و مدح جای جای از بی‌عنایتی ممدوحان شکوه‌ها به چشم می‌خورد تا آنجا که (انوری) به روشنی می‌گفت:

خاطری چون آتشم هست و زبانی همچو آب فکر تیز و ذکاء نیک و شعر بی خلل
 ای دریغا نیست ممدوحی سزاوار مدیح ای دریغا نیست معشوقی سزاوار غزل

و به این ترتیب هر چند بازار قصیده هنوز کاملاً از رونق نیفتاده بود، ولی شاعران، دیگر مانند گذشته همه توجه خویش را به این شیوه معطوف نمی‌داشتند و بیش از پیش به گفتگو بادل خویش و ابراز عواطف و احساسات خود در غزل مشغول می‌شدند، تا آنجا که همراه با قصاید بلند هریک از اینان - بیش از غزلیات تمام شاعرانی که تا پایان قرن پنجم به غزلسرایي دست می‌زدند - به غزلیات شیوا و دلنشین برمی‌خوریم و این خود گواه روشنی است که در این قرن، غزلسرایي از صورت تنفن بیرون آمد و با سیری سریع تر و چشم‌گیرتر در کنار قصیده راه پیمود، با این تفاوت که سیر غزل به سوی کمال بود و ستاره^۶ قصیده رو به غروب و خاموشی.

این جبر ادبی، یعنی رواج بیشتر غزل در کنار قصیده، سه نکته^۷ دقیق در زبان شعر به وجود آورد:

- ۱- نخست آنکه پایه‌های شیوه^۸ (عراقی) استوار شد و شاعران قصیده‌سرا در غزلهای خود، راهی را که (سعدی) اوج و کمال آنرا در غزل باز نمود هموار ساختند
- چنانکه به‌ویژه در غزلهایی که با اوزان کوتاه پرداخته‌اند کبک‌گاه بویی و ترنمی از شیوه^۹ (سعدی) احساس می‌شود و هرچه از (سنایی) به (سعدی) نزدیک می‌شویم، این کبفیت در ابیات بیشتر و اوزان بلندتر غزلیات آنان به چشم می‌خورد.

۲- زبان قصیده ناگزیر از تأثیر نرمی و آهنگ مترنم غزل بی‌نصیب نماند و از این کیفیت سخت تأثیر پذیرفت ، چنانکه زبان هیچیک از قصیده‌سرایان بالاجز (خاقانی) ، صلابت و طنطنهٔ زبان قصیده‌سرایان قرون چهارم و پنجم هجری را نداشت و به‌زبان غزل و کیفیت خاص آن نزدیک‌تر شده بود تا آنجا که بعدها در زبان (سعدی) شیوهٔ تعبیر قصاید به‌گونهٔ محسوسی از نظر لفظ به‌غزل مانند شد .

۳- همچنان که شیوهٔ تعبیر غزل در پرداختن قصاید مؤثر افتاد ، شاعران قصیده‌سرا نمی‌توانستند پیوند خویش را با طبیعت گذشته قطع سازند و از نمودهای شیوهٔ تعبیر قصیده در غزل کاملاً بهره‌یزند و این کیفیت به‌ویژه در غزلیات (خاقانی) و دیگر قصیده‌سرایانی که در تکامل غزل دست داشته‌اند هویدا است .

اکنون با در نظر داشتن نکاتی که آمد به بررسی آثار دیگر بزرگانی که در سیر تحول غزل مؤثر بوده‌اند اشاره می‌شود .

ب - "انوری"

هنگامی که (معزی) سالهای آخرین و (سنایی) دوران کهولت عمر خویش را می‌گذرانیدند ، (انوری) شاعر بزرگ و قصیده‌سرای نام‌آور خراسان در آغاز کار شاعری بود . بزرگترین امتیاز (انوری) در شعر فارسی از این روست که وی نه تنها با رعایت اصول شیوهٔ استادان کهن ، لهجهٔ کهنهٔ دورهٔ سامانی و غزنوی را رها کرد و زبان شعر خویش را به‌گوشی عمومی زمان خود و زبان گفتار نزدیک کرد و توانست با چنین کیفیتی ، زبانی را که در اثر آمیزش بسیار با زبان عربی نسبت به‌زبان قرون چهارم

۱- حجة الحق (اوحالدین محمد بن محمد انوری . د . گ : ۵۸۶ هـ . ق . ۰) . ر . ک : (گنج سخن) ج ۱ . آقای (سعید نفیسی) در مقدمهٔ دیوان (انوری) نام صحیح وی را (اوحالدین علی بن وحیدالدین محمد اسحق انوری) دانسته‌اند .

و پنجم تغییر آشکار یافته بود با لطافت و نرمی به کارگیرد بلکه بیش از هر شاعر مقدم بر خود اصطلاحات علمی و فنی را که مربوط به آگاهی وسیع وی در علوم ریاضی و فلسفی بود در مضامین شعر وارد ساخت و سبکی نو در شعر فارسی پدید آورد .

در این گفتار آهنگ آن نیست که صفات و روحیات و یا شیوه^۶ وی در قصیده یا دیگر انواع شعر بررسی شود ولی از آنجا که وی در میان شاعران قرن ششم ، نزدیکترین زبان غزل را به شیوه^۶ تعبیر (سعدی) برجای گذاشته است ، بررسی شیوه^۶ وی در پرداختن غزل و راهی که در این زمینه پیمود و دیگر شاعران را نیز به پیروی از خویش گماشت بسیار ارزنده است ، هنگامی که زبان (انوری) در کار غزلسرای ، شیوه^۶ تعبیر را به روانی و سادگی و ترنم (سعدیانه) رهنمون می شد ، قصیده سرای بنام و گران مایه^۶ شروان (خاقانی) در آذربایجان ، و شاعر بزرگ اصفهان (جمال الدین عبدالرزاق) ، هریک در سامان خویش ، همگام با قصاید بلند دیوان های خود را به زیور غزلیات دلنشین می آراستند و تفاوت گویش ها ، رقت عواطف ، ناع^۶ شیرپذیری های خاص خود را از عوامل محیط در غزل می آمیختند و به این ترتیب راهی را هموار می کردند که سرانجام غزل در مسیر آن به مرزهای کمال رسید .

اما آنچه باید بی هیچ گمان و تاء^۶ مل اعتراف کرد این است که زبان هیچیک از اینان تا پایه (انوری) به زبان غزل (سعدی) که اوج و هدف بررسی سیر غزل در این گفتار است نزدیک نشده ، زیرا در شعر او به طور کلی نرمی و سلاست بر تعقید و صلابت چیرگی یافته و در حالی که شهرت به سزای او را در قصیده نباید فراموش کرد ، سخنش با همه حسن ترکیب و جزالت کلام ، به زبان تکلم نزدیک شده و مزایایی از زبان تکامل یافته^۶ غنایی (سعدی) را باز نموده است . تشبیهات او ماء^۶ نوس و استعاره هایش به ذهن نزدیک ، ترکیباتش نرم و از سختی زبان قصیده و رعایت سرسختانه^۶ صنایع شعری بیش از حد اعتدال به دور است .

شبهات شیوهٔ تعبیر در غزل (انوری) و (سعدی) که گاه در برخی ابیات و گاه در تمامی غزل (انوری) احساس می‌شود تا پایه‌یی است که به‌نظر نگارنده برخی از غزلیات این دو را مانند دو غزل زیر بدون سابقهٔ ذهنی می‌توان از یک شاعر دانست :

از "انوری" :

ترا در لطف مانندی نیابم	به عالم جز تو دلبندی نیابم
که درپای خردبندی نیابم	زدست عشق تو هرگز نباشد
که دل را با تو پیوندی نیابم	جدا باد از تنم جان من آن روز
گر از شیرین لب ت قندی نیابم	ز تلخی عیش من چون زهر گردد
اگر وصل تو یک چندی نیابم	فراق تو دمار از من بر آرد
چو همتای تو دلبندی نیابم	چرا با تو به دل همتا نباشم
به از تو من خداوندی نیابم	به از من بندگان داری ، ولیکن

از "سعدی" :

نه چون قد دلارای تو باشد	اگر سروی به بالای تو باشد
که مولودی به سیمای تو باشد	وگر دوران ز سرگیرند هیبات
برون کردیم تا جای تو باشد	دو عالم را به یک بازار دل تنگ
مرا کی صبر فردای تو باشد	یک امروزست ما را نقد ایام
به شرط آنکه سودای تو باشد	خوش است اندر سر دیوانه سودا

آدمی از خواندن و مقایسهٔ شیوهٔ تعبیر این دو غزل ، همان‌ترنم ، همان لطافت و نرمی سادگی ، همان روانی و روشنی و سرانجام همان احساس خط منحنی پی‌گیر زبان (سعدی) را در غزل (انوری) بازمی‌یابد ، ولی نباید فراموش کرد که (سعدی) غزلسرای استاد است که یک قرن و نیم پس از سیر تکامل زبان و دوران (انوری) قصیده نیز پرداخته و (انوری) قصیده‌پردازی چیره دست است که یک قرن و نیم

پیش از (سعدی) وبا زبان روزگار خویش به غزلسرایی دست زده و با تمام استادی نتوانسته است همواره از تا^۶ثیر زبان قصیده برکنار بماند، چنانکه در غزل زیر؛

بد خوی تری، مگر خبرداری کامروز طراوت دگررداری
یا می دانی که در دل و چشم پیوند جمال بیشتررداری

توقفی که به ویژه در آهنگ مصراع نخست بیت دوم وجود دارد، خاص قصیده و از ویژگیهایی است که به آن استواری و دلپذیری شایسته می دهد ولی از نرمی و دلنوازی زبان غزل می گاهد و خطوط منحنی امواج آهنگین آن را می شکند و به این ترتیب ترنم غزل را مختل می کند.

نزدیکی (انوری) به (سعدی) در شیوه^۶ تعبیر غزل به اندازه‌ی بی است که باید انصاف داد در این راه از همه غزلسرایان عصر خویش پیش‌تر تاخته و توجه (سعدی) را آنچنان جلب کرده است که بسیاری از غزلهای وی را که به عنوان نمونه شواهدی از آنها در زیر آورده می شود با همان وزن و قافیه استقبال کرده است؛

از "انوری":

حسن تو گر هم بر این قرار بماند	قاعده ^۶ عشق استوار بماند
از رخ تو گر بر این جمال بمانی	بس غزل تر، که یادگار بماند
هر نفس از چرخ، ماه را به تعجب	چشم در آن روی چون نگار بماند
بی تو، مرا در کنار اگر بنمانی	چشم در آن روی چون نگار بماند
از غم تو در دلم قرار نماند دست	با غم تو در دلی قرار بماند؟

از "سعدی":

حسن تو دایم بدین قرار نماند	مست تو جاوید در خمار نماند
ای گل خندان نو شکفته نگه دار	خاطر بلبل، که نوبهار نماند
حسن دلاویز پنجه‌ی است نگارین	تا به قیامت برو نگار نماند

عاقبت از ما غبار مآند و زنهار
هم بدهد دور روزگار مسرادت
(سعدی) شوریده‌بی قرار چرایی؟
شیوه عشق اختیار اهل ادب نیست
از "انوری":

تا ز تو برخاطری غبار نماند
ور ندهد دور روزگار نماند
در پی چیزی که برقرار نماند
بل چو قضا آید اختیار نماند

ره فراکار تو نمی دانم
عاشقم بر تو و همی دانی
نکنی جز جفا که نشکیبی
کافری می‌کنی در این معنی
گفتم: تا به بوسه فرمان است
گرچه برخاستی تو از سر این
کی به جان برکشم ز تو دندان
مهر مهر تو بر نگین دلست
با چنین ملک در ولایت غم
از "سعدی":

غم من نیست به غم زانم
فارغی از من و همی دانم
نکنم جز وفا که نتوانم
کافر مگر کنون مسلمانم
گفتم: تا به جان به فرمانم
من همه عمر بر سر آنم
که ز جان خوشتری به دندانم
تاج عهد تو بر سر جانم
(انوری) نیستم، مسلمانم

بسکه در منظر تو حیرانم
پارسایان، ملامتم مکنید
هر که بینی به جسم و جان زنده است
به چه کار آید این بقیت عمر
گر تو از من عنان بگردانی
گر بخواهی مقیم در گاهم
من نه آنم که سست باز آیم
صورتت راصفت نمی دانم
که من از عشق تو به نتوانم
من به امید وصل جانانم
که به معشوق بر نیفشانم
من به شمشیر بر نگردانم
ور برانی مطیع فرمانم
ور زسختی به لب رسد جانم

گر اجازت کنسی و ور نکنسی
 سهل باشد معصوبت ظلمات
 تا کی آخر جفا بری (سعدی)
 کار مردان تحمل است و سکون
 از "انوری" :

نه چو شیرین لبث شکر باشد
 با سخنهای تلخ چون رهت
 تو به زر مایلی و نیست عجب
 کار عاشق به سیم گردد راست
 دانم از عشق روی تو ما را
 از فراق تو عاشقان ترا
 عشق و افلاس در مسلمانی
 از "سعدی" :

شورش بلبلان سحر باشد
 تیرباران عشق خوبان را
 عاشقان کشتگان معشوقند
 همه عالم جمال طلعت اوست
 کس ندانم که دل بدو ندهد
 آدمی را که خارکی در پای
 گو ترش روی باش و تلخ سخن
 عاقلان از بلا بهره‌یزند
 پای رفتن نماند (سعدی) را
 چاره^۶ من دعاست ، می خوانم
 گربه دست آید آب حیوانم
 چه کنم ، پایبند احسانم
 من کیم ؟ خاکپای مردانم
 نه چو روشن رخت قمر باشد
 عیش من خوشتر از شکر باشد
 میل خوبان همه به زر باشد
 عشق بی سیم دردسر باشد
 هر دو لب خشک و دیده تر باشد
 همه شبهای بی سحر باشد
 صدره از کافری بترا باشد
 خفته از صبح بی خبر باشد
 دل شوریدگان سپر باشد
 هر که زنده است در خطر باشد
 هر کسی را نه این نظر باشد
 مگر آنکس که بی بصر باشد
 نرود ، طرفه جانور باشد
 زهر شیرین لبان شکر باشد
 مذهب عاشقان دگر باشد
 مرغ عاشق بریده پر باشد

و همچنین غزلیات دیگر به مطلع های زیر :

از "انوری" :

هر که را عشقت به هم بر می زند عافیت چون حلقه بر در می زند ؟

از "سعدی" :

آفتاب از کوه سر بر می زند ماهروی انگشت بر در می زند

از این گونه غزلیات که اشاره به همه آنها در حوصله این گفتار نیست در دیوان (انوری) و (سعدی) بسیار می توان یافت که شباهت آنها را جز به توجه زیاد (سعدی) به (انوری) و منافسه با او که طبعاً به انگیزه نزدیکی شیوه تعبیر این دو شاعر بوده است - به عامل دیگری نمی توان نسبت داد ، اگر این شباهت تعبیر در شعر شاعران دیگر بیشتر در اوزان کوتاه دیده می شود ، در شعر (انوری) به غزل های با اوزان بلند نیز رسیده و نمونه زیر از هر دو شاعر می تواند گواه این موضوع باشد :

از "انوری" :

مگذر ز وفاداری ، مگذار بدین سانم	ای دوست ترا جانم ، زین بیش مر جانم
جان ماند چه فرمایی ، در پای تو افشانم ؟	جان بود دلی ما را ، دل در سر کارت شد
با من تو وفانکنی ، من طالع خود دانم	من با تو جفا نکنم ، تو عادت من دانی
ای کافر سنگین دل ، آخر نه مسلمانم ؟	با دلشده بی عاجز ، چندین چه کنی خواری ؟

از "سعدی" :

شیرین دهنی دارد ، دور از لب و دندانم	آن دوست که من دارم ، وان یار که من دانم
بنشینم و بنشانم ، گل بر سرش افشانم	بخت آن نکند با من ، کان شاخ صنوبر را
مجموع چه عم دارد ، از من که پریشانم	ای روی دلارایت ، مجموعه زیبای بی
چون یاد تومی آرم ، خود هیچ نمی مانم	دریاب که نقشی ماند ، از طرح وجود من
حکم آنچه نو فرمایی ، من بنده فرمانم	با وصل نمی پیچم ، وز هجر نمی نالم

ای خوبتر از لیلی، بی‌مست چو جان مجنون عشق تو بگرداند، در کوه و بیابانم
 یک پشت زمین دشمن، گزروی به من آرند از روی تو بی‌زارم، گس روی بگردانم
 در دام تو محبوسم، در دست تو مغلوبم وز ذوق تو مدهوشم، در وصف تو حیرانم
 دستی ز غمت بردل، پایی ز هیت در گل با این همه صبرم هست، وز روی تو نتوانم
 در خیمه‌های نالم، وین طرفه که در عالم عشاق نمی‌خسبند، از ناله پنهانم
 بینی که چه گرم آتش، در سوخته می‌گیرد تو گرمتری ز آتش، من سوخته‌تر زانم
 گویند مکن (سعدی) جان در سوا این سودا گر جان برود شاید، من زنده به جانانم
 با این همه، در این پژوهش سر آن نیست تشابهات‌های تعبیر در غزل (انوری)
 و (سعدی) دلیل همگونی زبان این دو در تمام موارد تلقی شود، زیرا تردید نیست
 که هنوز زبان (انوری) در این زمینه به مرحله کمال نرسیده و نمی‌تواند به یک دستی
 و نرمی و امتیاز زبان (سعدی) دست‌یابد، چنانکه در دو غزل بالا، کافی است دو
 بیت از (انوری) و (سعدی) که با قافیه (گردانم) پرداخته شده است مقایسه یا به
 دوواژه (نکنی) و (نکنم) در بیت (انوری) که ناگزیر برای حفظ وزن باید آنرا با سکون
 (ک) خواند توجه شود که در غیر این صورت بیت از آهنگ و دلنوازی بازمی‌افتد.
 نظایر این ناهماهنگی‌ها که وجوه افتراق (انوری) را از (سعدی) در زبان غزل
 می‌نماید در غزلیات (انوری) بسیار می‌توان یافت ولی با این حال باید انصاف داد
 شیوهی که (انوری) در غزل‌سرایی پیش‌گرفت و پس از وی (ظهیر فاریابی) و دیگر
 شاعران آن را رو به کمال بردند، شیوهی است که پایه‌های سخن (سعدی) و پدید
 آمدن شیوه (عراقی) را استوار کرد.

استاد "فروزانفر" می‌نویسد:

"سبک اختراعی او به واسطه نزدیک کردن بیان شعری به محاوره عمومی
 حاصل گردیده و ابیاتش اگر چه بر معانی دور از ذهن عموم و عمیق بی‌نهایت که از

اسباب فساد شعر است مشتمل بود ، به واسطهٔ سوال و جواب‌های جاافتاده و دقیق و شیرین ، لطافت و حلاوت مخصوصی به خود گرفت و همین سبک‌پساز یک قرن‌سیر تکاملی ، در بهترین صورت و خوشترین اسلوب بر زبان (سعدی) شیرازی جلوه کرد غزلیات او ، که بیشتر آنها را (سعدی) تتبع کرده و بعضی را جواب گفته است اگرچه نسبت به غزلیات متاخرین فوق‌العاده مهم نیست ، اما از این حیث که اول مرحلهٔ رقت شعر و لطافت غزلی است باز هم دارای اهمیت است .^۱

با این ترتیب مسلم است که (انوری) نزدیک‌ترین شیوهٔ تعبیر را به زبان غنایی و غزلسرای (سعدی) پدید آورده و در این راه ارزشی را که شایستهٔ آغازگر چنین تحولی است باید به او نسبت داد ولی در این قیاس هیچگاه نباید فراموش کرد که زبان غزلیات وی که بیشتر با ابیاتی کمتر از شش یا هفت بیت و بدون تخلص پرداخته شده و یابه این صورت به دست رسیده است هنوز از آن کمال‌ترنم و شیوایی و لطافت که در زبان (سعدی) موج می‌زند برخوردار نیست و فقط می‌تواند بوی آشنایی از شیوهٔ غزل (سعدی) را به مشام خاطر برساند .

پ - "خاقانی"^۲

سومین شاعری که نقش زبان وی در کار شعر فارسی چشم‌گیر است و از توجه به استادی وی در شیوهٔ تعبیر شعر فارسی نمی‌توان غافل ماند ، (خاقانی) است .

۱- (سخن و سخنوران) ، چاپ ۱۳۵۰ ، ص ۳۳۳ ، ۳۳۷ .

۲- حسان‌العجم (افضل‌الدین بدیل بن علی خاقانی شروانی) د . گ : (۵۹۵ هـ . ق .) . وی ابتدا (حقایقی) تخلص می‌کرده و پس از اینکه وسیلهٔ استاد خود (ابوالعلاء گنجوی) به خاقان اکبر (منوچهر شروانشاه ۵۵۶ هـ . ق .) معرفی شد به دربار شروانشاهان راه یافته و تخلص (خاقانی) را برگزیده است .

بحث در آثار و زبان غزل (خاقانی) در این گفتار، نه از آن روست کموی در سیر اعتلای غزل جهش قابل توجهی را مایه شده، بلکه از این روست که وی گذشته از مقام ارجمند و مسندی ویژه که در شعر فارسی دارد پس از (قطران) دومین شاعری از (آذربایجان) است که در قرن ششم و هنگامی که دیار مزبور می‌رفت تا به صورت یکی دیگر از مراکز مهم شعر و ادب درآید در کنار قصاید استوار و فخیم خویش، دست‌اندرکار سرودن غزل‌های دلپذیر شده و شیوه^۱ وی—که در غزل نیز زاده^۲ سبک (سنایی) مبداء تحول غزل است—می‌تواند به دریافت چگونگی سیر غزل و تاء^۳ شیر سخنوران چیره‌دستی چون او در این زمینه یاری کند.

پیش از بررسی غزلیات (خاقانی) و تاء^۳ شیر وی در شیوه^۱ غزل باید به مشخصات او توجه شود:

۱- موطن اصلی (خاقانی)، (شروان) از بلاد (آران) ^۲آبوده و طبعاً وی به گویش آذری تکلم می‌کرده و فارسی نمی‌توانسته است زبان مادری وی باشد، بلکه (خاقانی) این زبان را به نیروی کوشش و از راه کسب علم نزد اساتید خود یاد گرفته و در آن به استادی رسیده است.

۲- وی آغاز جوانی را تحت تربیت عم خود "کافی‌الدین عمر بن عثمان" پزشک و فیلسوف زمان خویش به سر برده و در علوم زمان خود تبحر لازم را کسب و پس از وی به شاکردی "نظام‌الدین ابوالعلاء گنجوی" شاعر قرن ششم آذربایجان درآمده و وسیله^۴ او به دربار شروانشاهان راه یافته است.

۳- باعلاقه^۴ بسیاری که تحت تاء^۳ تیر شهرت خراسان و مهد شاعری و زبان

۱- (سخن و سخنوران)، چاپ ۱۳۵۰، ص ۶۲۰.

۲- واقع در (قفقاز) که اکنون روسی‌ها به آن سرزمین نام (آذربایجان شوروی) داده‌اند

دری، به این دیار داشته دوبارمیان سالهای (۵۴۹-۵۵۰) و بار دیگر در (۵۸۰ ه.ق. ۰) عزم سفر آن سامان کرده و هر دوبار نیز با عدم توفیق مواجه شده است. ^۱
۴- بر اثر تعصب شدید مذهبی و معتقدات دینی یکبار در (۵۵۱) و بار دیگر در (۵۶۹ ه.ق. ۰) به سفر حج رفته است.

۵- زندگی وی همراه باناملایمات بسیار بوده، چنانکه در (۵۷۰ ه.ق. ۰) به مناسبت اختلاف با (منوچهر شروانشاه) به زندان رفته و رنج بسیار تحمل کرده است و با مرگ فرزند خود (رشیدالدین) در سال (۵۷۱ ه.ق. ۰) و سپس از دست رفتن فرزند دیگر وزن خود و پسر عمش (وحیدالدین) احساسات شاعرانه^۲ وی انگیخته شده و بر این اثر ارزنده ترین ناله های جانسوز را در بهترین مراثی شعر فارسی برجای گذاشته است.

با توجه به این مراتب که هر یک به سهم خود جلوه های چشم گیری در سخن (خاقانی) داشته است، وی در حالی که (سنایی) در خراسان و غزنین راه دیگری برای غزل گشوده بود (انوری) نیز در این سامان روزگار جوانی می گذرانید و راه پدید آمدن و تکامل (شیوه عراقی) را هموار می ساخت، در (شروان) سخت به کار شاعری مشغول بود، با این تفاوت که در این کار با داشتن زبان و گویش (آذری) به زبان فارسی و توجه وافر به کار اساتید قدیم خراسان (رودکی و عنصری) و به ویژه (سنایی) سخن می گفت و ما امروز او را یکی از پیشوایان توانا و سخنوران بزرگ در قصیده باز می شناسیم.

یکی از نشانه های آشکار زبان (خاقانی) پیچیدگی بسیار معانی و مفاهیم دور از ذهن در شعر اوست و برخی بر آنند که چون فارسی زبان مادری (استادشروانی)

۱- (سخن و سخنوران)، چاپ ۱۳۵۰، ص ۶۳۴.

نبوده و آن را به کسب دانش و از راه کتب لغت و ادب و کثرت مراجعه به سخن استادان این فن دریافته، چنین تسلط کم نظیر برای او فراهم آمده که سخن جز به تعقید نمی‌تواند گفت.

اگر چنین دلیلی برای مشکل زبان (خاقانی) درست باشد، وسعت بی‌مانند تخیل و تلاطم معانی در ذهن او را به هیچ روی نمی‌توان نادیده گرفت و به نظر نگارنده وی را از این نظر باید مانند (مولانا) دانست با این تفاوت که نوع مفاهیم و معانی متلاطم در اندیشه^۱ (مولانا) از دست دیگر و مربوط به امور عرفانی و الهی بود و سرکشی آنها در ذهن، (مولانا) را مقید به لفظ نمی‌ساخت ولی معانی موجود در اندیشه^۲ (خاقانی) با همه انبوهی و بسیاری، کیفیت دیگری داشت که به امور محسوس مربوط می‌شد و شاعر (شروانی) می‌کوشید با دستاویزی به واژه‌های ناماءنوس و استعارات و تشبیهات، صور ذهنی خود را قوی‌تر و زنده‌تر نشان دهد و چنان در این راه پیش نازد که به قول (دشتی)، آدمی فکر کند "خاقانی در دوری از متداول و رایج عامد است، می‌خواهد به ترکیبات خود تشخص دهد و حتی مضمونهای گفته شده را با تعبیر تازه و تلفیق جدید، بدیع و نوسازد." ^۱

بررسی زبان (خاقانی) در دیوان وی نشان می‌دهد که وی عادت ندارد اشیاء را به نام متداول خود بنامد، چنانکه خورشید در زبان او: "طاووس آتشین پر، طشت زر، پرنده^۳ یا قوت‌پیکر"، "خنگ سرکش" و "شاهد طارم فلک" است که از "دیو هفت سر" ^۲ رهایی می‌یابد و یا (آئینه^۴ سکندر) است که از ظلمات بیرون می‌جهد: در آنگون قفس بین، طاووس آتشین پر کز پر گشادن او، آفاق بسته زیور

۱- (شاعری دیر آشنا)، ص ۱۶.

۲- منظور (هفت طبقه زمین) است.

* * *

صبحدم آب خصرنوش، از لب جام گوهری کز ظلمات بحر جست آئینه سکندری
شاهد طارم فلک، رست ز دیوهفت سر ریخت به هر دریچه‌یی، آنچه از رشش سری
و یا تعبیر روانی را که (مسعود سعد) از شکوه دوران زندان پرداخته و سروده است:
گردون چه خواهد از من بیچاره^۱ ضعیف گیتی چه خواهد از من سرگشته^۲ نزار
به‌گونه دیگر و مفهوم دورتر از ذهن بیان می‌کند و چنین می‌سراید:

مرغیم گنگ و مور گرسنه چشم کی چو من مرغ در حصار کند؟
جنگ مرغی چه لشکر انگیزد صف موری چه کارزار کند؟

از سوی دیگر وسعت کم مانند اطلاعات علمی (خاقانی) و گستردگی آگاهی‌های
عمومی‌وی مایه شده است تا اصطلاحات نجومی و اصطراب، بازیهای شطرنج و نرد،
افسانه‌ها و اساطیر، معتقدات و رسوم عصر او و سرانجام کنایه از حدیث و امور شرعی
به‌گونه چشم‌گیری در شعر او وارد شود و صرف‌نظر از استعارات و ترکیبهای خاص او
که خود برای پیچیدگی کلام کافی است، فهم شعر وی را به مراجعه و تفحص در کتب
لغت و حکمت و ادب نیازمند سازد، مثلاً در شعر:

جام فرعونی اندر آر که صبح دست موسی برآرد از کهسار
در کف از جام خنگ بت بنگر بر رخ از بادیه سرخ بت بنگار

که در آن منظور از (جام فرعونی)، جام گران، و مصرع دوم کنایه از (بد و بیضا و
خورشید) است و (خنگ‌بت و سرخ بت) در بیت دوم نام دو بت معروف "پامیان"
است و این اشارات مقید بودن (خاقانی) را به نمودن اساطیر و روایات نشان می‌دهد
و یا در شعر:

۱- زریا سیم مسکوک. ر.ک: (ف.م.۰).

هم امارت، هم زبان دارم کلید گنج عرش

وین دودعوی را دلیل است از حدیث مصطفی

اشاره به حدیث: "الشُّعْرَاءُ أَمْرَاءُ الْكَلَامِ" و "كُنُوزٌ تَحْتِ الْعَرْشِ مَفَاتِيحُهَا لِسِنَةِ الشُّعْرَاءِ"^۱
است که گاه فهم شعری را مستلزم دارا بودن سوابق ذهنی و آشنایی به موارد علمی
و مربوط می‌سازد.

استاد (فروزانفر) می‌نویسد:

"می‌توان گفت که بسیاری اطلاع و احاطه (خاقانی) بر لغات فارسی و عربی^۱
و اصطلاحات فلاسفه و اطبا و دقت ادبی او در ترکیب الفاظ سبب پوشیدگی آرا و
افکار ساده و ی‌گردیده، چندانکه گمان می‌رود مضامین ابیانش نیز سراسر پیچیده
و فکر او از حد طبیعی بیرون است و این خیال اگر هم در قسمتی از ابیات او واقع
مطابقت کند ولی در بسیاری از آن با حقیقت سازگار نیاید.

واژ اینجا پدید گشت که آشنا نبودن اکثر ارباب ذوق به اشعار (خاقانی) نه
از آنست که پیچیدگی و اخلاق در افکار او می‌بینند، یا اینکه اصل خیال بیرون از
محیط خیال مردم است، چه این اگر در بعضی ابیات پذیرفته آید ولی آنجا که (خاقانی)
در وصف مناظر طبیعی، یا انتقاد اخلاق معاصرین، یا مدح سخن می‌راند، به هیچ

۱- باید دانست که اصولاً در خاور ایران به سبب دوری از مرکز خلافت رواج زبان
و واژه‌های عربی در فارسی دیرتر صورت‌گرفت ولی هرچه از نظر مکان به مرکز خلافت
و از نظر زمان پیش‌تر رفته‌ایم، واژه‌ها و ترکیبات عربی بیشتر وارد زبان دری شده
است. به همین دلیل در زبان شاعران قرون چهارم و پنجم واژه‌های دری مشاهده
می‌شود که هرچند اینک به نظر ما آشناسمت متداول زمان خویش بوده و رفته رفته
متروک و مهجور شده و جای خود را به واژه‌های دیگر داده است.

روی درست نیست، زیرا این اصول به ذهن عموم آشنا و خیالات اصلی (خاقانی) هم در حد فکر عامه می‌باشد، بلکه سبب دوری و ناآشنایی به دیوان او از جهت الفاظ و کیفیت تعبیرات اوست که بر اصول علمی و ذوقی متکی است و پسندیده^۶ ارباب فضل تواند بود و در برابر عامه که رعایت حد فهم و درجه^۶ تدبیر آنان در ادراک لطایف کمتر شده و مقدمات دریافت آن لطایف و دقایق را هم که در نظر (خاقانی) و امثال او روشن است حاصل نکرده‌اند، از آن ابیات فاضلانه برخوردار نمی‌گردند.

راستی او در این روش، یعنی بیان معانی ساده با عبارات عالمانه، بدان‌مانند که پیوسته با خود سخن رانده، یا همه شنوندگان را در داشتن مقدمات ادب و فلسفه و طب، همتای خویش پنداشته‌است، والا شاعری که خود را در محیط عمومی تصور کند ناچار است که در خور ادراک اکثریت سخن راند، مانند (فردوسی و حافظ و سعدی و مولوی) که مطالب آسمانی و بلند را از اوج رفعت، بر حد فهم زمینیان متنزل ساخته و با بیانی هر چه روشن‌تر به نظم آورده‌اند.

جای هیچ سخن نیست که (خاقانی) از جهت ابداع ترکیب و ایجاد کنایات دلپذیر همپایه و در ردیف بزرگترین شعرای ایران است و کم‌تر بی‌تبی از ابیاتش می‌توان دید که بریک یا چند ترکیب تازه مشتمل نباشد و شاید اگر دیوانش را فرهنگ‌جامع لغات ادبی محسوب دارند. عمده^۶ براءت او در ترکیب مفردات است و او را در این زمینه دقایقی است که هیچیک از پیروانش بدان دست نیافته و بدین جهت از عهده^۶ تقلید سبک او چنانکه باید و شاید بر نیامده‌اند.

معلومات (خاقانی) در قوت وی بر ابداع این تراکیب دستیاری قوی بوده‌است، چه پس از تتبع و نظر ژرف بدین نتیجه می‌رسیم که رابطه^۶ معنوی^۱ بسیاری از آن مفردات در حال ترکیب، زاده^۶ تدبر علمی و اطلاعات وسیع گوینده^۶ آن‌ها می‌باشد. پاورفی در صفحه^۶ بعد

تشبیهات تازه که ظاهراً هیچ سابقه ندارد در اشعارش بسیار است و اگر چه بعضی از آنها بر اثر فکر علمی حاصل شده لیکن قسمتی آهم نتیجه احساس و قوت تخیل خود اوست که از همین معانی عادی و پیش‌پا افتاده استخراج کرده و با تصرف ماهرانه، موضوعهای معمولی و متداول ادبی را از حدابتدال بیرون آورده و به گفته خود "پیرایه کهنه‌مطرا کرده" و هر چند ریشه و جنس این گونه افکار در سخن گذشتگان یافت شود، بدون هیچ گونه شک و شبهت توان گفت که این نوع بخصوص، آفریده و زاده فکر (خاقانی) است.

اکثر تشبیهات او نیک دلپذیر و بی حد شگفت‌آور است و الحاق تخیلات او در

پاورقی صفحه قبل:

۱- مانند این بیت:

سنبله چرخ را خرمن شادی بسوخت کاتش خورشید کرد خامه باد اختیار
(خامه باد) کنایه از (برج میزان) است که به عقیده ارباب تنجیم از بروج هوایی است، و ایجاد این ترکیب بی سابقه علمی میسر نگردد.

۱- مانند این بیت:

زان رُخشِ جو زاپاردم چون جوزهر بر بسته‌دم
گلگون چرخ افکنده سم، شبرنگ حراً ریخته
چه، تشبیهاسب که دم آن را گره زده باشند به (جوزهر) یعنی عقده (راس الذنب)،
الا از اطلاع بر آرای منجمین حاصل نشود.

۲- مانند این بیت:

حلقه ندیدستی به پشت آینه حلقه مه همچنان بنمود صبح

موضوعات حسی که مشترک است و به فردی مخصوص اختصاص ندارد، نوعی از سحر و یا وحی و الهام است، زیرا او در آنچه همه بینند، دقایقی ادراک می‌کند، و میان آنها روابطی می‌یابد که عقل و ادراک عادی را از این مایه^۱ دقت، حیرت بر حیرت می‌افزاید که در آنچه می‌دید این لطایف و روابط چگونه پیدا شد.

اگرچه (خاقانی) به اندازه^۲ برخی هم عصران^۱ خود پای بند صنایع لفظی نیست و اعمال صنعت در نظر وی اصل و بنیاد فضیلت و برتری شعرا نمی‌باشد و غرض او بیشتر پرورش معانی و ایجاد ترکیبات تازه است، به هر وسیله‌ای که ممکن گردد، با اینهمه به پیرایه‌های صناعی هم توجهی داشته و گاهی هم به کلفت هر چه تمامتر به آوردن محسنات بدیعی مقید می‌گردد، تبرز و قویدستی او در همه‌یا غالب علوم اسلامی به خصوص در فلسفه و ریاضی که همواره در اشعار خود از آن سرچشمه مدد می‌جوید و اطلاعاتش از عادات و رسوم طبقات مختلف دانشمندان و پیشه‌وران و مذاهب فلاسفه و ارباب دیانات و از همه بیشتر آرای مسیحیان به هیچ روی قابل انکار نیست و تاءثیر آن در قصایدش، در لفظ و معنی آشکار است و جز به راهنمایی و کمک آن علوم و اطلاعات به مقاصد او راه نتوان یافت.^۲

ما در راه پژوهش چگونگی سیر غزل در قرن ششم با زبان چنین شاعر بزرگ و قصیده‌سرای به‌نامی روبرو هستیم که در کنار قصاید منسجم و استوار خود ۳۳۰ غزل نیز پرداخته است و طبعاً در غزلسرای گهگاه از کیفیت زبان و معلومات و شیوه^۳ قصیده‌سرای خویش نمی‌تواند دور باشد، به نظر و داوری نگارنده (خاقانی) تنها

۱- (رشیدالدین طوطا، د. گ: ۵۷۳ ه. ق.) و (عبدالواسع جبلی، د. گ: ۵۵۵

ه. ق.) که از ائمه^۴ صنعت به‌شمارند.

۲- ر. ک: (سخن و سخنوران)، چاپ ۱۳۵۰، ص ۶۱۵-۶۱۹.

قصیده‌سرایی در قرن ششم است که نه تنها زبان نرم غزلیاتش چون شاعران دیگر نتوانسته است از کیفیت قصیده‌پردازی او به شیوه شاعران قرون چهارم و پنجم بگاهد و آن را از صلابت و وطنه‌میی که ویژه قصیده است دور کند، بلکه به سبب دور بودن از مهد شعر و شاعری، یعنی خراسان و توجه به دیوان اشعار و سروده‌های متقدمان خویش قصایدی با تمام ویژگیهای قصیده و توأم با زبانی استوار و دور از زبان محاوره پرداخته است، ولی با این حال در میان غزلیهای (خاقانی) به ابیاتی روان و شیوا برمی‌خوریم که از نظر نرمی و لطافت، شیوه (سعدی) و از دید ظرافت و اسلوب، تشخیص تعبیر (حافظ) را به یاد می‌آورد، حتی در برخی ابیات، همانندی وی در رقت احساس و دقت تعبیر و بلندی مفاهیم و نازک خیالی و ریزه کاری‌های لفظی - (ولی بدون استحکام و صلابت زبان اصلی خود و موسیقی زبان "حافظ") - آنچنان است که آدمی گمان می‌برد شیوه او در این گونه ابیات، آغاز روشی است که (حافظ) آن را با شیوایی و نرمی و طلاقت (سعدی) آمیخته و بعدها شیوه (هندی) از آن زاده شده است.^۱

از سوی دیگر نباید فراموش کرد که با این وصف، خاصیت ویژه زبان (خاقانی) در قصیده که شرح آن گذشت در غزلیات او نیز دیده می‌شود، به این معنی که در برخی غزلیات وی بسیاری استعاره، غرابت تشبیهات، مراعات صنایع لفظی، گنجانیدن مفاهیم گسترده در یک بیت، به کار بردن اصطلاحات ناماء نوس در غزل، التزام به ردیف‌های مشکل و دادن آهنگ سنگین قصیده به غزل - که به روانی نیاز دارد - به چشم می‌خورد.

برای اثبات این مدعا کافی است به چند بیت از غزل‌های (خاقانی) توجه

۱- پیرامون این موضوع در بخش آینده توضیح کافی داده خواهد شد.

شود :

زلزله^۶ غم فتاد در دل ویران سوی مژه گنج شاهوار برافکند
دل به سربیخ غم درخت طرب را بیخ و بن از باغ اختیار برافکند
سوز امید من ، به دست قضا بود بخیه از آنم به روی کار برافکند

* * *

این کوه زهره دل که نهنگی است بحرکش در نوشخنده بین که چه زهر غمان کشد
بحر نهنگ دار غم از برج آتشین دود سیاه بر صدف آسمان کشد
و یا غزلها و یا ابیاتی مانند بیت زیر :

تیره زلفا باده روشن کجاست

دیر وصلاً رطل زودافکن کجاست

در این گونه غزلیات ، آهنگ غزل- (در نمونه های اول و دوم) - آهنگ قصیده
و ترکیب های (تیره زلفا) و (دیروصلا) - (در نمونه ۶ سوم) - بیشتر ویژه^۶ قصیده است
و یا در بیت زیر :

ماه در دندان گرفته پيشت آورد آسمان زانکه در روی زمین چیزی به دندان نبد
که (سعدی) آن را با تعبیری دلنشین و خاطر نواز سروده :

شمس از روی تو مانده آفتاب کاندرا آید بامداد از روزنت

* * *

با درخشندگی روی خوشت زهره وقت سحر نمی تابد

غرابت تعبیر در زبان (خاقانی) به روشنی آشکار است ، زبان (خاقانی) گاه نرمی
زبان (سعدی) را می گیرد ولی مفاهیم غزلی با آن لطافت که ویژه^۶ اشعار غنایی
است بیان نمی شود ، بلکه ترکیب هایی چون : "لشگر غمزه" جمله هایی چون :
"پاسبان دید و در بشکست" آدمی را به احساس صحنه^۶ کارزار می کشاند ، چنانکه

لب تو قیمت شکر بشکست	رخ تو رونق قمر بشکست
صف عقلم به یک نظر بشکست	لشکر غمزه تو بیرون تاخت
پاسبان خفته دید و در بشکست	بر در دل رسید حلقه بزد
عشقت آمد تمامتر بشکست	من خود از غم شکسته دل بودم
که سر نیش در جگر بشکست	نیش مژگان چنان زدی در دل
پیر مرغان نامه بر بشکست	نرسد نامه‌های من به تو، زانک

نمود چنین مواردی در غزلیات (خاقانی) با توجه به آنچه پیرامون وی آمد شگفت نیست چه‌ناید فراموش کرد که قرن مورد گفتگوی ما، زمان صورت پذیرفتن تحول غزل فارسی است و به ویژه در زبان شاعری قصیده‌سرا چون (خاقانی) که زادگاه وی آذربایجان و زبان مادری اونیز فارسی نبوده است احوال و کیفیت‌های گوناگونی نمود می‌کند که برخی متوجه به گذشته، و برخی در زمینه‌های حال و آینده است، از همین‌روست که به‌ویژه در غزلیات (خاقانی) که بیشتر آنها نیز دارای تخلص است چه از نظر مفهوم و فکر و چه از نظر شیوه، تعبیر، گونه‌های مختلفی به چشم می‌خورد که در زیر بطور خلاصه به آنها اشاره می‌شود.

* در شیوه، تعبیر قصیده نوجه او سحر به شاعران متقدم قرون چهارم و پنجم معطوف است بی‌آنکه مصامین قصاید وی مانند آنان سراسر پیرامون خوش‌آمدگویی و مدیحه‌سرایی دوربرد ریرا وی تنها در قصیده‌زبان خوش را از نظر شیوه، قصیده بردازی آنها به‌گونه، بیچیده‌تر و همراه با کاربرد کنایات و تشبیهات بیش از اندازه و استعمال بیشتر واژه‌های ماما، نوس و عرسی در کار قصیده گماشته است ولی اندیشه او اندیشه ساعر آراذه می‌است که با هم بلند و مفتضیات قرن ششم که برگداشت امیران و پادشاهان ساحت شعر و ساعری را ترک می‌گفت نوام اس و به همین دلیل

مفاهیم قصاید او بجای آنکه سراسر وصف و خوش‌آمدگویی باشد به بیان تاءثرات و احوال دیگر زندگی وی نیز معطوف است .

* اوصاف طبیعت یا تغزلهایی که در آغاز قصاید او دیده می‌شود بیشتر محدود به وصف بهار یا خزان از نظر نجومی و صفت صبح و صبحی کشان است و به ویژه صفت صبح و بزم صبحی و اسباب طرب در آنها بسیار تکرار شده و شاید در این زمینه نتوانند گران‌مایگی و قدرت طبع و وسعت اندیشه (خاقانی) را نشان دهند.^۱ شاید بتوان ادعا نمود که وی نه تنها راه بیشتر مفاهیم را به غزل گشوده، بلکه پس از (سنایی) نخستین شاعری است که شاید به سبب اعتقاد و توجه بسیار او، مفاهیم عرفانی را نیز به غزلیات خویش راه داده است و غزل زیر می‌تواند نمونه‌یی از غزلیات قلندرانه باشد که پس از (سنایی) و بدون تردید بر سبیل تفتن سروده است و در آن گهگاه توقف‌های مجاز در آهنگ قصیده نیز دیده می‌شود:

ما حضرت عشق را ندیمیم	در کسوی قلندری مقیمیم
هم می‌کده را خدایگانیم	هم درد پرست را ندیمیم
کوشنده نه از پی بهشتیم	جوشنده نه از تف جحیمیم
ما بنده اختیار یاریم	و آزاد ز جنت نعیمیم
گر عالم محدث است گو باش	ما باری عاشق قدیمیم
بی زحمت پیرهن همه سال	از یوسف عشق با نسیمیم
آن آتش را که عشق از او خاست	گاه ابراهیم و گه کلیمیم
بس روشن سبهم اگر چه	در دیده تو سیه کلیمیم
اصل گهر از خلیفه داریم	عالی سیم اگر بنجمیم

۱- ر.ک: (سخن و سخوران)، چاپ ۱۳۵۰، ص ۶۱۷.

این است که از برای یک امر در چار سوی امید و بیمیم
خاقانی وار در خرابات موقوف امانت عظیمیم
ولی تردید نیست که اصالت و شهرت وی در این زمینه حتی به مرز (عطار)
و (عراقی) و شاعرانی که شهرت عرفانی دارند نزدیک نمی‌شود.

همین فرار گرفتن در مسیر تحول و توجه به شیوه شاعران متقدم، با آنچه
روح و اندیشه و جهان بینی و شیوه تعبیر (خاقانی) را تشکیل می‌دهد مایه شده تا
بیشتر شاعران پس از وی، حتی (مولوی) و (حافظ) به وی سخت توجه داشته باشند،
چنانکه در (غزلیات شمس) گاه به ابیاتی برمی‌خوریم که برخی سروده‌های غزلی
(خاقانی) را بیاد می‌آورد، چنانکه در غزل زیر:

غیر عشقت راه بین جستیم، نیست	جز نشانت هم نشین جستیم، نیست
بعد از این بر آسمان جوئیم یار	زانکه بر روی زمین جستیم، نیست
خانم ملک سلیمان جستنی است	حلقه‌ها هست و نگین جستیم، نیست

که آدمی را بی‌تأمل به یاد این غزل (خاقانی) رهنمون می‌شود:

اهل بر روی زمین جستیم، نیست	عشق رایک نازنین جستیم، نیست
زین سپس در آسمان جوئیم اهل	زانکه بر روی زمین جستیم، نیست
هست در گیتی سلیمان صدهزار	یک سلیمان را نگین جستیم، نیست

گذشته از این موارد در (دیوان شمس) ابیات بسیاری دیده می‌شود که یادآور
غزلیات (خاقانی) و دلیل توجه (مولانا) به اوست و در زیر به برخی از آنها به عنوان
نمونه اشاره میشود:

از "خاقانی":

ای حاصل تقویم کن، حاست رصد سار سخن

حصمت چو تقویم کهن، فرسوده و اجرا ریخته

از "مولانا" :

اندر خم طغر ای کن ، نو گشت این چرخ کهن

عیسی درآمد در سخن ، بر بسته در گهواره بی

از "خاقانی" :

چار دیوار خانه ویران شد بام بنشست و آستان برخاست

از "مولانا" :

رو خرابی ها نگر در خانه هستی ز عشق سقف خانه در شکسته ، آستان برخاسته

از "خاقانی" :

تا لب من خاکبوس کوی تست هر دم از لب بوی جان می آیدم

از "مولانا" :

بوی جان هر نفسی از لب من می آمد تا شکایت نکند جان ، که ز جانان دورم

از "خاقانی" :

از چشم بد ایمنی که دارد؟ دندان و لب تو شکل یاسین

* * *

بنده دندان خویشم کو به گاز نقش یاسین کرده بر بازوی او

از "مولانا" :

شمس تبریزی که شاه اولیاست سین دندانهاش یاسین من است

از "خاقانی" :

روی زمین خیل شیاطین گرفت شمع برافروز سلیمان طلب

از "مولانا" :

دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر

کر دیو و دد ملولم و اسام آرزوست

(حافظ) نیز بدون هیچ دودلی سخت به (خاقانی) و شیوه سخن او متوجه بوده است، آقای (دشتی) در این مورد می‌نویسد:

"این رأی در بادی نظر غریب و باورنکردنی می‌نماید، برای خود من نیز غیر مترقب بود که (حافظ) مترنم و شفاف رادر سنگلاخ دیوان (خاقانی) باز یافته، شیوه نوازنده و مخملی او را، برادر سبک سخت و دشوار و پراز صلابت (خاقانی) بیامم. باریک خیالی و ظرافت معانی، ترجیح کنایه و اشاره بر تصریح، بکاربردن استعاره و تشبیه در ادای مقصود، مرصعکاری لفظی، وجود اشارات به تاریخ و معتقدات ایرانی، خویشاوندی دو سبک (خاقانی) و (حافظ) را غیر قابل تردید نشان می‌دهد. مناعت طبع، عشق به شراب و صبحی، باده را وسیله دفع غم و الم دانستن، رندی، پشت پا زدن به مقررات و آزادی، این خویشاوندی را نزدیک‌تر می‌سازد، با این تفاوت که (حافظ) در تمام این خصوصیات، مزیت اساسی خود را که (اعتدال) است حفظ می‌کند، جز در مقام وارستگی اندیشه و آزادی خیال، که گویی در وی اصیل و در (خاقانی) عرضی است و مقررات و ظواهر امور شرعی بروی بیشتر تسلط دارد.

اعجاز (حافظ) نیز در ترکیب دو شیوه متخالف (خاقانی) و (سعدی) است، (حافظ) ظرافت فکری و لفظی (خاقانی) را با سلاست و روانی (سعدی) به هم آمیخته و شیوهی آفریده که در ادبیات توانگر ما بی‌مانند بوده و بی‌مانند مانده است. "۱ در این قیاس هیچگاه نباید فراموش کرد که زبان غزلیات (خاقانی) که پیشتر با ابیاتی کمتر از شش تا هفت بیت و بدون نحلص پرداخته شده و یا به این صورت به دست رسیده است هنوز از آن کمال ترم و شیوایی و لطافت که در زبان (سعدی)

۱- (شاعری دیرآشنا)، ص ۹۰-۹۲.

موج می‌زند برخوردار نیست و فقط می‌تواند بوی آشنایی از شیوه غزل (سعدی) را به مشام خاطر برساند .

پژوهش دقیق در غزلیات (خاقانی) و (حافظ) به آسانی دستیابی به موارد تشابه سخنان این دو شاعر عالی‌قدر، و توجه شدید (حافظ) به (خاقانی) رامیسر می‌سازد . برای نمونه دو غزل از (خاقانی) و (حافظ) را مقابل یکدیگر می‌گذاریم :

از "خاقانی" :
از "حافظ" :

عشق تو چون درآید ، شورا ز جهان برآید	دست از طلب ندارم ، تا کام من برآید
دلها در آتش افتد ، دود از میان برآید	یا تن رسد به جانان ، یا جان ز تن برآید
در آرزوی رویت ، بر آستان کویت	بنمای رخ که خلقی ، واله شوند و حیران
هر دم هزار فریاد ، از عاشقان برآید	بگشای لب که فریاد ، از مرد وزن برآید
تا تو سر اندر آری ، صد راز بر سر آری	جان بر لب است و حسرت در دل که از لبانش
تا تو ببر در آیی ، صد دل ز جان برآید	نگرفته هیچ گامی ، جان از بدن برآید
کارم بساز دانم ، بر تو سبک نشیند	بگشای تربتم را ، بعد از وفات و بنگر
جانم مسوز دانی ، بر من گران برآید	کز آتش درونم ، دود از کفن برآید
هر آه کز تو دارم ، آلوده شکایت	از حسرت دهانش ، آمد به تنگ جانم
از سینه گر برآید ، هم باروان برآید	خود کام تنگدستان ، کی از دهن برآید
خاقانی است و جانی ، از غم به لب رسیده	گویند ذکر خیرش در خیل عشقبازان
چون امر تو درآید ، هم در زمان برآید	هر جا که نام حافظ در انجمن درآید
از "خاقانی" :	از "حافظ" :

ما دل به دست تو زان باز داده‌ایم	مابی غمان مستدل از دست داده‌ایم
کاندر طریق مهر تو گرم اوفتاده‌ایم	همراز عشق و همنفس جام باده‌ایم
ما دردهای رطل تو زان در کشیده‌ایم	بر ما بسی کمان ملامت کشیده‌اند

تا کار خود زابروی جانان گشاده‌ایم	کز رمزهای درد تو سری گشاده‌ایم
پیر مغان ز توبهء ما گر ملول شد	گفتی که دل بداده و فارغ نشسته‌یی
گو باده صاف کن که به‌عذر ایستاده‌ایم	اینک برای دادن جان ایستاده‌ایم
کار از تو می‌رود مددی ای دلیل راه	ما آستین ناز تو از دست کی دهیم
کانصاف می‌دهیم ز راه افتاده‌ایم	چون دامن نیاز به دست تو داده‌ایم
چون لاله می‌مبین و قدح در میان کار	کس را چه دست برما که عاشق توایم
این داغ بین که بر دل خونین نهاده‌ایم	مولای کس نه‌ایم که آزاده زاده‌ایم
ای گل تو دوش جام صبحی کشیده‌یی	ما هم به باده همدم خاقانی‌ایم و بس
ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم	کورا به باده‌خانه که جویای باده‌ایم
گفتی که حافظ اینهم رنگ و خیال چیست
نقش غلط مبین که همان لوح ساده‌ایم

ارزیابی این دو غزل، صرف‌نظر از همانندی وزن و قافیه، پیوند شگفت‌انگیز آنها را در شیوهٔ تعبیر نشان می‌دهد، با این تفاوت که زبان (حافظ) از یک موسیقی نرم و خیال‌انگیز درونی و کمال والا و بیشتری برخوردار است.

نه تنها غزلیاتی این چنین نمودار توجه (حافظ) به (خاقانی) است بلکه غزلیات فراوانی از (خواجه) که به وزن و قافیهٔ غزلیات (خاقانی) سروده شده و در زیر به برخی از آنها اشاره می‌شود نشان می‌دهد که (حافظ) پس از (سعدی) تا چه اندازه به زبان (خاقانی) در غزل توجه داشته و شیوهٔ او را با نبوغ شاعرانه خود و نرمی و نوازش (سعدیانه) به هم آمیخته است.

از "خاقانی" با مطلع های زیر:	از "حافظ" با مطلع های زیر:
مرد که با عشق در کمر آید	بر سر آنم که گر زدست برآید
گر همه رستم بود ز پای در آید	دست به کاری زخم که غصه سرآید

* * *

صبا منزل جانان گذر درین مدار
وزاویه عاشق مسکین خیر درین مدار

پیام دوست نسیم سحر درین مدار
بیا ز گوشه نشینان خیر درین مدار

ای هدهد صبا ، به سبا می فرستمت
بنگر که از کجا به کجا می فرستمت

ای باد صبح ، بین به کجا می فرستمت
نزدیک آفتاب دعا می فرستمت

* * *

دیدار شد میسر روبوس و کنار هم
از بخت شکر دارم و از روزگار هم

با بخت در عتابم و با روزگار هم
وز یار در حجابم و از غمگسار هم

* * *

بگرفت کار حسنت ، چون عشق من کمالی
خوش باش چونکه نبود ، این هر دو زوالی

شوریده کرد ما را ، عشق پری جمالی
هر چشمزد زدستش ، داریم گوشمالی

با تغییر قافیه :

دیدنی که یار جز سر جور و ستم نداشت
بشگست عهد و از غم ما هیچ غم نداشت

دیدنی که یار چون زدل ما خبر نداشت
ما را شکار کرد و بیفکند و بر نداشت

نه تنها در این موارد ، بلکه غزلیات دیگر (حافظ) که با یک وزن و قافیه در ردیف‌های متفاوت یا با مضامین مشابه با غزلیات (خاقانی) سروده شده است زبان (خاقانی) را به خاطر می آورد . انصاف را که غزلها و ابیات زیر آدمی را به گمان می برد که آیا آنها را در دیوان (خواجه) دیده است ؟

می به ساغر من همچو آفتاب بریز
به جام ساقی گلچهره ، می شتاب بریز
زدیده^۶ ترمن همچو شمع ، آب بریز

دهان شیشه گشا ، صبح شد ، شراب بریز
هلال عید بود بر سپهر پا به رکاب
نقاب برفکن و آتشی به جانم رن

دلم زدست تو آباد گر نمی‌گردد بیار آتش و در خانه خراب بریز
 لب توداد به دستم قدح ز شربت قند در آن ز روی عرفناک خود گلاب بریز
 گهی که جرم مرا پیش تو حساب کنند تو رشحه‌یی ز گرمهای بی حساب بریز

* * *

زان زلف مشک رنگ نسیمی به ما فرست یک موی سر به مهر به دست صبا فرست

* * *

پای گریز نیست که گردون کمانکش است جای فراغ نیست که دنیا مشوش است
 عالم نگشت و ما تو گردنده‌ایم از آنک گردون هنوز هفت وجهت همچنان شش است

واز این شمار که آوردن و نمودن آنها، گفتگو را دراز دامن می‌کند بسیار در دیوان (خاقانی) و غزلیات (حافظ) می‌توان یافت که بی‌آنکه بتوان دور از شائن (حافظ) نسبت تقلید به‌وی داد، مؤید توجه بسیار وی به (خاقانی) و زبان او در غزل است و بدون تردید (خاقانی) را می‌توان از این نظر عامل ارزنده‌یی در تحول غزل دانست.

اگرچه همانطور که یادآوری شد (خاقانی) در دورانی می‌زیست که روزگار تحول و تکامل غزل بود و به همین دلیل نمونه‌ها و رنگهایی از عوامل این تکامل که بعدها وسیله (عطار، مولانا، عراقی، حافظ) به انجام رسید در غزلیات او می‌توان یافت ولی شباهت و همگونی برخی از غزلیات و ابیات او به (حافظ)، بیش از دیگر شاعران است در حالی که چنین کیفیت و تشابهی میان غزلیات او و (سعدی) تا این اندازه به چشم نمی‌خورد زیرا اگرچه برخی از ابیات وی به شیوه تعبیر (سعدی) بسیار نزدیک می‌شود و از همان نرمی و موج‌لطف برخوردار است، در ابیات دیگر همچنان خشونت و ناملایمی را باز می‌یابد، چنانکه در ابیات زیر:

از تَفّ دل آتشین زبانم زان نام تو بر زبان نرانم

نام تو بسوزد از زبانیم	ترسم که چو صبرم از غم تو
فریاد بسوخت در دهانم	فریاد گز آتش دل من
وز پستی غم فتاده جانم	بالای سر ایستاده زورم
هم کشتی آهن گرانم	مشتی خاکم سبک تر از باد
با خود بردی بر آسمانم	گر آهن نیستی تف آه
پالوده و سوخته روانم	چون ریم آهم ز بند آهن
از دست کس آب چون ستانم	لب تشنه ترم زسگ گزیده
کاتش ندهند رایگانم	وز کوی کس آب چون خواست
چون وصل تو هست بی نشانم	دور از تو زبی تنسی که هستم
من شاعر صاحب القرانم	مجهول کسی نیم شناسند
خاقانی دیگرم ، نه آنم	از من اثری نمانده ماناک

ویا به عنوان نمونه در این بیت (خاقانی) :

مهر بریدن ز دوست مذهب ما نیست لیک چنین هم طریق و رسم ترا بود
 که شیوه^۶ تعبیر وی در مصراع نخست به زبان (سعدی) و (حافظ) نزدیک می شود ولی
 بقیه^۷ بیت به هیچ روی با زبان این دو شاعر بزرگ مقدار برابری نمی کند زیرا همین
 مضمون را در موارد مختلف (سعدی) و (حافظ) بسیار شیرین تر و لطیف تر سروده اند
 که به نمونه‌یی از آن‌ها اشاره می شود :

از "سعدی" :

ما در خلوت به روی غیر بستیم از همه باز آمدیم و با تو نشستیم

۱- آنچه که از آهن پس از ذوب در کوره باقی ماند یا به هنگام پتک زدن از آن

فرو ریزد .

هرچه نه پیوند یار بود بریدیم و آنچه نه پیمان دوست بود شکستیم
دوستی آنست (سعدیا) که بماند عهد وفا هم براین قرار که بستیم

* * *

اگر چه مهر بریدی و عهد بشکستی هنوز بر سر پیمان و عهد و سوگندم
از "حافظ":

وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم که در طریقت ما کافری است رنجیدن

* * *

برق عشق آتش غم در دل حافظ زد سوخت یار دیرینه ببینید که با یار چه کرد
ولی با این حال ، باز گهگاه نمود شیوه های تعبیر (خاقانی) در غزلیات این شاعران
بزرگ نشان می دهد که (خاقانی) در مسیر تحول غزل تا چه پایه سهم داشته است
و غزلیات زیر که از وی مقابل غزلیات (سعدی) گذارده می شود شاید بتواند مفهوم
این مدعا را تا اندازه ای گواهی دهد:

از "سعدی":

از "خاقانی":

یارب از عشق چه سرمستم و بی خویشتنم تا خبر دارم از او بی خبر از خویشتنم
دست گیریدم تا دست به زلفش بزنم با وجودش زمن آواز نیاید که منم
گر به میدان رود آن بت مگذارید دمی پیرهن می بدرم دمبدم از غایت شوق
بو که هشیار شوم برگ نتاری بکنم که وجودم همه او گشت و من این پیرهنم
نگذارم که جهانی به جمالش نگرند ای رقیب این همه سودا مکن و جنگ مجوی
شوم از خون جگر پرده به پیشش بتنم برکنم دیده که من دیده ازو بر نکنم
یا مرا بر در میخانه آن ماه بریسد خود گرفتم که نگویم که مرا واقعه ایست
کاین خمار من از آنجاست همانجا شکم دشمن و دوست بدانند قیاس از سخنم
صورت من همه اوشد ، صفت من همه او در همه شهر فراهم ننشست انجمنی

با دست بر دلی ز تو یا پای در گلی
 با باد در کفی ز تو یا خاک بر سری
 کردی ز بی دلی تو مرا در جهان سمر
 نی نی دلی است چون من و نی چون تو دلبری
 نی چون من است در همه عالم ستم کشی
 نی چون تو هست در همه گیتی ستمگری
 پر آن شود ز زیر کله زاغ زلف تو
 تا بر پرد ز بردل من چون کبوتری
 زان زلف عنبرینت زخم چنبری شود
 تا پشت من خمیده شود همچو چنبری
 گویی چرا کشی سر زلف معنبرم ؟
 گویم که سازمش ز دل خویش مجمری
 گویی که شکر منت آید به آرزو
 گویم حدیث در دهنت باد شکری
 و در دیوان غزلیات (سعدی) غزلیات

هرگز نبرده‌ام به خرابات عشق راه
 امروزم آرزوی تو در داد ساغری
 یا خود به حسن روی تو کس نیست در جهان
 یا هست و نیستم ز تو پروای دیگری
 بر سرو قامتش گل بادام و روی چشم
 نشنیده‌ام که سرو چنین آورد ببری
 رویی که روز روشن اگر برکشد نقاب
 پر تو دهد چنان که شب تیره اخگری
 همراه من مباش که عبرت برند خلق
 در دست مفلسی چو بینند گوهری
 من کم نمی‌کنم سرمویی ز مهر دوست
 ورمی‌زند به هر بن موئیم نشتری
 روزی مگر به دیده (سعدی) قدم نهی
 تا در رهت به هر قدمت می‌نهد سری
 تا در دیوان غزلیات (سعدی) غزلیات

تأیید موضوع مطلع‌های آنها آورده می‌شود :

هر نوبتم که در نظر ای ماه بگذری بار دوم ز بار نخستین نکوتوری

* * *

ای برق اگر به گوشه آن بام بگذری آنجا که باد زهره ندارد دخبربری

* * *

رفتگی و همچنان به خیال من اندری گویی که در برابر چشم مصوری

و باز همچنان در اشعار (سعدی) ابیات دیگری هست که نزدیکی شیوه تعبیر این

سهیم بوده است با این تفاوت که زبان وی جویبار مترنمی است که همواره با زمزمه‌یی جوان و دل‌انگیز از میان چمنزار می‌گذرد و زبان (خاقانی) گاه رود کف‌آلودی است که با غوغا راه خود را از لابلای تخته سنگهای ناهموار بازمی‌کند. (سعدی) همیشه زود آشنا و نزدیک به‌فهم است ولی (خاقانی) گهگاه به‌بیان پیچیده و دور از ذهن گرایش یافته و از لطف و نرمی و یکدستی غزل خویش می‌کاهد.

ت - جمال‌الدین عبدالرزاق^۱ و ظهیر^۲

تا پایان قرن ششم، جز (سنایی، انوری، خاقانی) که گفتگو پیرامون تأثیر آنان در شیوه^۳ تعبیر غزل و سیر تکامل آن گذشت، شاعران دیگری مانند: "ادیب صابر^۳، سیدحسن غزنوی^۴، اثیرالدین اخسیکتی^۵، عماد شهریاری^۶، مجیرالدین

- ۱- (جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی) د. گ: (۵۸۸ ه. ق. ۰). ر. ک: (گنج سخن) ج ۲.
- ۲- (ظهیرالدین ابوالفضل طاهر بن محمد فاریابی) د. گ: (۵۹۸ ه. ق. ۰). ر. ک: (گنج سخن) ج ۲.
- ۳- (ادیب شهاب‌الدین صابر بن اسمعیل ترمذی) د. گ: (۵۴۶ ه. ق. ۰). ر. ک: گنج سخن، ج ۱.
- ۴- (اشرف‌الدین ابومحمد بن محمد حسینی، مشهور به "اشرف") د. گ: (۵۵۶ ه. ق. ۰). ر. ک: (ف. م. ا. اعلام).
- ۵- (اثیرالدین ابوالفضل محمد بن طاهر اخسیکتی) د. گ: (۵۵۷ ه. ق. ۰). ر. ک: (گنج سخن) ج ۱.
- ۶- (امیر عماد‌الدین عماد شهریاری) د. گ: (۵۸۲ ه. ق. ۰). ر. ک: (گنج سخن) ج ۱.

بیلقانی^۱ " نیز وجود داشتند که اگرچه دست‌اندرکار غزل‌سرایی نیز بوده‌اند ولی بررسی دقیق آثار آنان در این زمینه، به سبب چشم‌گیر نبودن و محدودیت کارشان در غزل، نمی‌تواند نمودار نکته‌های مهم و جالب‌توجهی در تبدیل شیوه و تکامل غزل باشد ولی جز اینان در مسیر این پژوهش به نام دوتن دیگر از شاعران بزرگ باز می‌خوریم که هر یک به سهم خویش توانسته‌اند در تحول غزل مؤثر باشند، یکی از اینان "جمال‌الدین عبدالرزاق" از دیار (اصفهان) و دیگری "ظهیرالدین فاریابی" از سامان (خراسان) است.

(جمال‌الدین) که روزگاریست (سنایی) را در دوران جوانی و عهد (انوری، خاقانی، مجیر) و همچنین (ظهیرالدین فاریابی) را درک کرده بود از چهره‌های تابنده شعر و غزل (اصفهان) در قرن ششم هجری و نخستین کسی است که تأثیر و نفوذ شعر فارسی و گویش خراسانی را به سوی سرزمین‌های مرکزی و غربی ایران در زبان خود تجسم بخشید و با آنکه شاعری قصیده‌پرداز است زبان وی در غزل جهش چشم‌گیری را به سوی تکامل (شیوه عراقی) و نرمی و سادگی و شیوایی ویژه این سبک نشان می‌دهد و گویی خود نیز به این کیفیت زبان خویش توجه داشته‌که گفته است:

به عزل‌های همچو آب روان به مدیح چو لولوی مکنون

وی که در غزل‌سرایی شیوه‌ی چون (انوری) اختیار کرده، با آنکه غزلیاتش از نظر یکدستی و متانت سبک به پایه‌شاعر (ابیوردی) نمی‌رسد ولی از نظر ظرایف و ملاحظت و همچنین روشنی اندیشه و روانی و شیرینی که ویژه غزل (سعدی) است از او برتری جسته، سخنش با همه سادگی و روانی از تأثیر قواعد بلاغت و صناعت برخوردار بسیار

۱- (ابوالمکارم مجیرالدین بیلقانی) مقتول در (۵۸۶ ه. ق. ۰). ر. ک. : (گنج سخن)

ج ۲، و ص ۵۸۹ (سخن و سخنوران).

بهترین مایه شیوه تعبیر (سعدی) را در ترجیع بند (جمال الدین) که به مطلع :

ای نام تو دستگیر آدم وی عقل تو پایمرد عالم^۲

سروده می توان یافت که اگر آن شوق و شور و نشاط عاشقانموشادابی و سرکشی را که در روح (سعدی) موج و در تمام ادب فارسی در نوع خود بی مانند است به آن بیفزائیم زبان (سعدی) را مقابل خواهیم دید، گویی در مسیر تاء شیر و نفوذ زبان شعر از شرق به غرب و نواحی مرکزی و جنوبی ایران هر چه زبان به سوی زادگاه (سعدی) پیش می رود، از ویژگیهای بیشتری که زبان (شیخ شیراز) از آن برخوردار است سرشار می شود.

در سخن پیرامون (انوری) گفته شد که زبان او در غزل، نزدیکترین زبان^۱ به (سعدی) است، با اینکه چنین داوری در مجموع نابجا و گزاف گویی نیست، باز به نظر نگارنده در برخی از سروده های غنایی و غزلی (جمال الدین عبدالرزاق) جاذبه و کششی هست که شیوه تعبیر و لطافت و ظرافت روح او را بیشتر به (سعدی) مانند کرده است، به ویژه سادگی و روانی ویژه ای که در عین شیوایی، زبان را به شیوه تکلم نزدیک و فهم آن را آسان می کند، در زبان غزل (جمال الدین) بیش از دیگر شاعران قرن ششم هجری به چشم می خورد. گویی در زبان شعر، به ویژه غزل دو گونه سادگی و روانی وجود دارد، یکی زبانی که از نیمه قرن سوم تا نیمه قرن پنجم هجری میان شاعران (خراسان) رواج داشت و بدون رعایت ظرافت و هیچگونه لطافت غزلی نمودار اندیشه های ساده و عواطف عاشقانه حسی و ابتدایی آنان

۱- ر. ک: (سخن و سخنوران)، ص ۵۴۸.

۲- ر. ک: ترجیع بند (سعدی)، بند نهم به مطلع:

ای روی تو آفتاب عالم انگشت نمای آل آدم

بود، و دیگر آن سادگی که با توجه به ورود و نفوذ واژه‌های عربی می‌تواند اندیشه‌های لطیف‌تر و واکنش‌های روحی عاشق را از زوایای اندیشه انتخاب کند و با رعایت قوانین بلاغت و فصاحت و به‌کار بردن ظرایف دلنشین در غزل باز نماید و درحقیقت غزل را از نوعی تاءثیر موسیقی داخلی که پس از خواندن، احساس شاعرانه آدمی را می‌انگیزد برخوردار کند.

در حقیقت این تفاوت اصیل و بسیار ظریف شیوه تعبیر (خراسانی) و (عراقی) است که به ترتیب از سادگی نخست و دوم سهم دارند و سخن (جمال‌الدین عبدالرزاق) از این نظر به مرحله بلندی از کمال نزدیک شده و مقدمه ظهور غزلسرایان بزرگ قرن هفتم به‌ویژه (سعدی) قرار گرفته است.

به این ابیات از غزلیات (جمال‌الدین) دقیق شویم :

چه عجب گر دلت زمن بگرفت	که مرا دل زخویشتن بگرفت
شدم از ضعف آنچنان که مرا	باد بر بود و پیسرهن بگرفت
سخنی با تو خواستم گفتن	گریه خود راه بر سخن بگرفت

* * *

بی‌توام کار بر نمی‌آید	هر من این غم به سر نمی‌آید
ترسم از من بسدر شود جانم	کز درم دوست در نمی‌آید
روز بگذشت و هم نیامد یار	توجه گویی مگر نمی‌آید؟
این همه یارب سحرگاهی	خود یکی کارگر نمی‌آید؟

* * *

یا زچشمت جفا بیاموزم	یا دلت را وفا بیاموزم
پرده بر دار تا خلائیق را	معنی وَالصَّحٰی بیاموزم
تو زمن شرم و من زتو شوخی	یا بیاموز یا بیاموزم

نشوی هیچگونه دست آموز چکنم که تا ترا بیاموزم
به کدامین دعای خواهم یافت تا روم آن دعا بیاموزم

اگرچه همه غزلیات (جمال الدین) از این دست نیست، ولی هنگام خواندن اینگونه سروده‌های وی آدمی احساس می‌کند زبان (سعدی)، تا اندازه‌ی جالب توجهی از سادگی و روانی زبان او مایه‌دارد و به این ترتیب بدون تردید (جمال الدین عبدالرزاق) را نیز باید مانند (انوری) از بهترین غزلسرایان پیش از (سعدی) و زبان او را به تحقیق از مراحل مهم تکامل زبان غنایی (سعدی) و بهتر گوئیم واسطه^۱ (انوری) و (سعدی) از این نظر دانست.

هنگام با (جمال الدین)، "ظهیرالدین فاریابی" قصیده‌سرا و غزل‌پرداز بزرگ نیمه‌دوم قرن ششم و معاصر (انوری و مجیر و جمال الدین) را که پیروی شیوه^۲ (انوری) می‌کرد، نیز باید در سیر تکامل شیوه^۳ تعبیر غزل در سبک (عراقی) سهیم دانست. شیوه^۴ وی در شاعری به اندازه‌ی در روش شاعری (انوری) قرار داشت که برخی از شاعران (کاشان) پس از وی، دآوری برتری سخن او با (انوری) را بر یکدیگر به (مجد همگر) بردند.^۱

زبان شعر (ظهیر) به ویژه در غزل، از دست سخن همان دسته از شاعرانی است که (انوری) مقدم آنان است و وی نیز همان روش شاعران اواسط قرن ششم را که بیشتر به ایراد معانی لطیف با زبانی ساده و روان و الفاظ نرم و هموار در غزل توجه داشت و پس از تکامل بیشتر در قرن بعد سرانجام، حد اعتدالی آن در غزل (سعدی) شکل گرفت پیروی می‌کرد. اینک قسمتی از قطعه‌ی را که (ظهیر) در مدح "شاه جهان اردشیر"^۲ سروده و قسمت بیشتر آن در متن کامل غزل قرار دارد در مقابل غزلی از (سعدی) با همان وزن و قافیه قرار می‌دهیم:

پاورقی در صفحه^۳ بعد

از "ظهیر" :

هزار توبه شکستست زلف پرشکنش
کجا به چشم در آید شکست حال منش
دل شکسته اگر زلف او بر افشانی
کم از هزار نیابی به زیر هر شکنش
مرا دودیده ز حسرت سپیدگشت چنانک
فرح نیابم از آن جز به بوی پیرهنش
چنین که با سر زلفش روان من خوگرد
چگونه الف بود روز حشر با بدنش
همیشه اشک چو باران ز دیده می بارم
مگر که تازه بماند رخ چو نسترنش
دلم زچاه زنخدان او چگونه رهد
چو دست در نتوان زد به عنبرین رسنش
در آب دیده من غرق شد چو نیلوفر
خیال قد چو شمشاد و روی چون سمنش
از آن چو دایره غم در میان گرفت مرا

از "سعدی" :

رها نمی کند ایام در کنار منشش
که داد خود بستانم به بوسه از دهنش
همان کمند بگیرم که صید خاطر خلق
به خود همی کند و در کشم به خویشتن
ولیک دست نیارم زدن در آن سرزلف
که مبلغی دل خلق است زیر هر شکنش
غلام قامت آن لعبتم که بر قسد او
بریده اند لطافت چو جامه بر بدنش
ز رنگ و بوی تو ای سرو قد سیم اندام
برفت رونق نسرین و باغ و نسترنش
یکی به حکم نظر پای در گلستان نه
که پایمال کنی ارغوان و یاسمنش
خوشا تفرج نوروز خاصه در شیراز
که بر کند دل مرد مسافر از وطنش
عزیز مصر چمن شد جمال یوسف گل

پاورقی صفحه قبل:

۱- ر. ک: (ظهیر فاریابی) ، مقدمه ، ص: پنجاه و پنج .

۲- (حسام الدین اردشیر بن علاء الدوله حسن) از طبقه دوم ملوک (آل ناوند ،

۵۶۷ - ۶۰۲ ه. ق. ۱۰) ر. ک: مقدمه دیوان (ظهیرالدین فاریابی) ، ص: (یازده)

حاشیه .

که راه نیست خرد را به نقطهٔ دهنش
 صبا به شهر در آورد بوی پیرهنش
 شگفت نیست گر از غیرت تو برگلزار
 بگرید ابر و بخندد شکوفه بر چمنش
 در این روش که تویی گر به مرده درگذری
 عجب نباشد اگر نعره آید از کفنش
 نماند فتنه در ایام شاه جز (سعدی)
 که بر جمال توفتنه است و خلق بر سخنش

ث - " سعدی " ۱

پس از پایان قرن ششم تا ظهور (سعدی) که زبان سخنش در حد اعتلای شکوه مندی و فصاحت و بلاغت است به نام شاعر دیگری که در سیر دگرگونی غزل موه‌شر باشد باز نمی‌خوریم . شاید چنین خاموشی تا درخشش ستارهٔ طبع (سعدی) نتیجهٔ حمله و ترک تاز مغول در اوایل قرن هفتم و نابسامانی وضع حکومتها و آشفتگی زندگی مردم ایران باشد که شرح آن در بخش گذشته آمد و دیدیم که تنها سامان (فارس) در این گیرودار از آرامش نسبی برخوردار بود و به همین مناسبت پناهگاهی برای ارباب دانش و علوم و اهل فضیلت و شعر و ادب به شمار می‌رفت .

اکنون سخن از مردی است که با ظهور خود و شیوهٔ بی‌مانندش در سخنوری و سخن‌پردازی ، قرن هفتم هجری قمری را میان قرون شعر و ادب ایران ، تشخیص و درخشندگی چشم‌گیری بخشید و هنوز پس از سبزی شدن هفت قرن ، و در رسیدن این روزگار که شاعران چیره‌طبع و گرم‌ربان بسیاری در پهنهٔ ادب پارسی تاخته‌اند ،

۱- شیخ (مشرّف الدین مصلح‌بن عبدالله شیرازی) متخلص به (سعدی) د . گ : (۶۹۱)
 - ۶۹۵ هـ . ق .) ، ر . ک : (ف . م) اعلام .

مانندش در نظم و نثر شیوه^۱ و بزه^۲ی که وی در بیان مفاهیم ذهنی خویش داشت نیامده است و زبان آن روزگار وی، هنوز همچنان استوارترین پایه و معیار اصیل فصاحت و بلاغت است.

بی‌هیچ دودلی نقد سخن و باز نمودن دقائق و ظرایف زبان نابغه‌یی که در زبان آوری- به‌ویژه غزل‌سرایی- از مرزهای اعجاز گذشته و نه تنها والاترین آثار منشور را به ادب فارسی بخشیده، بلکه زبان غزل را در بهترین مشخصات غنایی تا اوج برده، به آسانی میسر نیست.

در مورد شعر واقعی که برآمد تا^۳تیر پذیری‌های آدمی از محیط خویش و باز نمودن واکنش‌های درونی است در مقدمه^۴ این کتاب تحلیل گسترده‌یی انجام شد، که با توجه به آن چون نمایش‌اندیشه‌های مجرد و هیجانها و واکنش‌های روحی انسان که از عواطف و احساسات وی سرچشمه می‌گیرد تنها راهی است که انسانها را به دنیای درون یکدیگر رهنمون می‌شود، می‌توان نتیجه گرفت که (غزل) در میان انواع شعر یکی از اصیل‌ترین و دیرین‌ترین صورتهای ملفوظ و مکتوب شاعران سخن‌پرداز است و به قول (دشتی):

"غزل سرگذشت دل است، انسان عشق می‌ورزد، زیبایی او را به وجد می‌آورد آرزوها به رنگهای گوناگون بروی ظاهر می‌شوند، امیدهای انجام نیافته او را رنج می‌دهند، شبهای پراز خیال و آشفتگی، خواب از دیده‌اش می‌ربایند، دیدار معشوق او را مست می‌کند، بی‌وفایی و شکست چون تیزاب قلب او را می‌خورد
به‌همین ترتیب مشاعر گوناگون در اندرون وی غوغایی می‌انگیزند و تعقل و خویشتن‌داری راز بون‌وبی چاره می‌کند، غزل شرح این ماجراهای روح و ترسیم صورت این عواطف است"^۱.

۱- ر. ک: (قلمرو سعدی)، ص ۳۴۳.

با توجه به معانی و مفاهیم غزل و این تعریف جامع باید گفت بزرگترین امتیاز زبان (سعدی) این است که تا سرحد اعجاز و سحر آفرینی، در متن غزل و مشخصات کامل شعر غنایی قرار دارد، بی آنکه سخنش پیچیده و دوراز ذهن باشد و یا از بسیاری سادگی، از تشخیص و بلندی فرو افتد، بی آنکه غرابت مضمون تراشان و ابداع باریک خیالان در آن خودنمایی کند و آدمی را از لذت خیال انگیزی غزلیات وی محروم دارد. روشن است که بررسی زبان غزلسرایی چون (سعدی) و نمایش سرفوت تعبیرهای غنایی او کار دشواری است و نمی توان برای باز نمودن سحر سخن او موازین معینی به دست داد، اگرچه برای دست یابی به این مهم، چیرگی در تمام فنون لغت و ادب و تحلیل و تعلیل های فنی حاصل باشد، زیرا با این همه باز باید نیروی زبان او را با لطایف ذوق و تاءثیر پذیری احساساتی لطیف و روای و گواری غزلیات او را دریافت.

با توجه به آنچه در این بخش آمد، بی آنکه سخن به استقلال پیرامون (سعدی) باشد در سیر تحول و دگرگونی زبان غزل و سیله شاعرانی چون: (سنایی، انوری، خاقانی، جمال الدین عبدالرزاق، ظهیر فاریابی) و چگونگی تغییر سبک (خراسانی) به (عراقی) شواهد و نکاتی آورده شد که رنگ و بویی از شیوه تعبیر (سعدی) داشت و نمایی از شکفتگی های آغازین شیوه او در غزل فارسی بود، ولی نه تنها گفته های پیشین، بلکه آنچه از این پس در حوصله این گفتار باشد، نخواهد توانست به آسانی سر استحکام و اعجاز سخن (شیخ شیراز) یا استاد مسلم غزل عاشقانه فارسی را باز نماید.

تردید نیست که از (سنایی) تا (سعدی)، یعنی از اوایل قرن ششم تا آغاز قرن هفتم هجری و پیش از آنکه دامه شعر و شاعری و نفوذ زبان، از نواحی شرقی و مرکزی به جنوب ایران و نواحی شاعر پرور فارس برسد، پایه های تحول زبان و شیوه تعبیر

غزل که اوج آن در زبان (سعدی) متجلی شد، در مدت یک قرن وسیلهٔ شاعران دیگر استوار شده بود و (شیخ شیراز) با چنان وسعت دید و بهرمندی از تجربیات زندگی و دانشهای روز که می‌دانیم، به آثار شاعران سه قرن ونیم پیش از خود کاملاً توجه داشت و از آنان کم و بیش تأثیر پذیرفته بود، ولی این تأثیر پذیری‌ها و توجه به زبان آوران پیشین، نه تنها از مقام شامخ وی که باز در همه حال وجود نبوغش همراه آثار اوست نمی‌کاهد، بلکه امری منطقی و طبیعی است، زیرا در تاریخ ادب تمام اقوام و ملل، نویسندگان و ادیب و شاعری نمی‌یابیم که از آثار پیشینیان خویش تأثیر نیاخته باشد و این کیفیت به ویژه در استادان فن، نتیجهٔ تحول زبان و تشابه فکر و احساس آنان است، زیرا عوامل محیط که انگیزهٔ شاعر است، هر قدر نیز گسترده باشد باز همچنان محدود و برای آنان به نسبت درک و وقت احساساتشان مشابه است، تنها جهان بینی و شیوهٔ تحلیل مسایل و همچنین واکنشها و شیوهٔ تعبیر متفاوت است که امتیاز آنان را مشخص می‌کند.

به این ترتیب اگرچه شیوهٔ تعبیر (سعدی) تا اندازه‌ای وسیلهٔ شاعران پیشین پایه‌گذاری شده بود، ولی اگر در غزلیات وی موارد مشابهی با گذشتگان یافت می‌شود که وی بر سیل منافسه با آنان ساخته و پرداخته است، نمی‌توان استاد سخنی چون او را پیرو متقدمین وی دانست زیرا در این منافسه همه جا پیروز بیرون آمده و آن اثر رازباتر و شکوهمندتر ساخته و پرداخته است چنانکه برای مثال مضمون "منتنی" شاعر عرب را که می‌سراید:

وَمَا كُنْتُ مِمَّنْ يَدْخُلُ الْعِشْقُ قَلْبُهُ وَلَكِنَّ مَن يَبْصُرُ جُفُونَكَ يَعْرِشُ

به چنین شیوهٔ زیبا و دلربایی سروده است:

عشقبازی نه طریق حکما بود ولی چشم بیمار تو دل می‌برد از دست حکیم

و چنین حالتی در غزل او در مقام مقایسه با آثار غزلسرایان پیش از وی نیز به خوبی

مشهور است که نمونه‌های بسیاری از آن در پیش آورده شده است که می‌تواند گواه این مدعا باشد، ولی باید دید آیاراز پیروزی (سعدی) که تاریخ ادب ایران به‌گواهی منتقدان و اهل ادب او را کاروانسالار غزلیهای عاشقانه و زیباترین شیوه‌های تعبیر در این هنر قرار داده است چیست؟

در زبان غزلیات (سعدی) مانند شیوه‌ی که در دیگر آثار شعر و نثر او رعایت شده یک نوع سادگی و روانی موج می‌زند که قابل تعبیر و توصیف دقیق نیست و همین کیفیت خاص است که سخن او را سهل ولی ممتنع می‌نماید.

این سادگی که ویژه نبوغ شاعرانه و زبان مرصع اوست تنها تابع مسیر زبان و نزدیک شدن غزل به زبان تکلم و محاوره که در قرن ششم پایه‌های آن استوار شد نیست، بلکه یک نوع هنر سحرآفرینی و ایجاز که ویژه طبع ظریف و دقیق و در حال روشن (سعدی) است نیز همراه این سادگی است.

زبان شاعران قرون چهارم و پنجم نیز ساده و روان و نزدیک به فهم بود ولی از بدایع تشبیه و استعاره و مجازهای لطیف و دور از پیچیدگی که در حقیقت یک نوع خاصیت خیال‌انگیزی به غزل می‌دهد و به موسیقی درونی شعر قابل تعبیر است عاری بود، زبان شعر این قرون از یک سادگی ابتدایی برخوردار بود ولی فخامت و تشخیص زبان غنایی را نداشت.

زبان شاعران قرن ششم در حالی که به انواع واژه‌های ترکی و عربی آمیخته شده بود و ناگزیر مفاهیم بیشتری را در یک شعر به همراه داشت به سوی سادگی و حسن ترکیب سیر کرد ولی بدایع و یکدستی غزلیات (سعدی) را به همراه نداشت و از ظرافتها و دقایقی که در غزلیات (سعدی) به کار رفته است بی‌سهره بود.

یکی از رازهای استحکام و دلنشینی زبان (سعدی) در غزل این است که بجای دادن مفاهیم و اندیشه‌های وسیع عاشقانه که در متن کامل شعر غنایی قرار دارد،

گونه‌های مختلف عواطف و احساسات لطیف خود را با به‌کارگرفتن تشبیهات و استعارات زیبا و دلپذیر که عایق دستیابی به منظور او نمی‌شود به سادگی و شیرینی و روانی بیان کرده، بی‌آنکه، عادت سادگی کلام از تشخیص و بلندی زبان او بکاهد و با تشبیهات و استعارات او ذهن را در فهم مطالب، گرفتار مشکل کند، این هنرنبوغ شاعرانه^۴ (سعدی)، به‌ویژه در غزلسرای است که تا حد سحرآفرینی و اعجاز رسیده است، در حالی که چنین کیفیت جامعی را در زبان پیشینیان و حتی معاصران وی نمی‌توان یافت زیرا آنان در نزدیک ساختن زبان غزل به زبان گفتگو تشخیص و لطایف غزل را از یاد برده و یا گهگاه ذوق آنان از کار بازمانده و به نبوغ (سعدی) نرسیده است. برای نمونه غزل زیر از (عراقی) را که از معاصران (سعدی) است و از زبان آن روزگار و طبع شاعرانه^۵ پسندیده‌ی برخوردار است مورد توجه قرار می‌دهیم:

شاد کن جان من که غمگین است	رحم کن بر دلم که مسکین است
روز اول که دیدمش گفتم	آنکه روزم سیه کند این است
روی بنما که تا نظاره کنم	کارزوی من از جهان این است
<u>با رهت دین من همه کفر است</u>	<u>با رخت کفر من همه دین است</u>
گهگی یاد کن به دشنامم	سخن تلخ از تو شیرین است

شیوه^۶ تعبیر نزدیک به شیوه^۶ (شیخ) است ولی مضمون بیت چهارم (عراقی) را (سعدی) به گونه‌های دیگر سروده:

دیگر از آن جانبم نماز نباشد گر تو اشارات کنی که قبله چنین است

* * *

من آن نیم که حلال از حرام نشناسم شراب با تو حلال است و آب بی تو حرام

* * *

می حرام است ولیکن تو بدین نرگس مست نگذاری که زبیش برود هشیاری

که افتاد جدایی میان ما ای دوست
 ز خاک نعره برآرم که مرحبا ای دوست
 بگفت دشمن بدگو، ز دوستان مگسل
 اگر به خوردن خون آمدی هلا برخیز
 بهرغم دشمن، شادازدم درآی دوست
 اگر ببردن دل آمدی، بیای دوست
 از آن نفس که جدا گشتی از من بی دل
 بسا با من رنجور ناتوان، ای دوست
 ببخش بر من مسکین بی نوا ای دوست
 فتاده ام به کف محنت و بلا ای دوست
 چو از زبان منت هیچگونه سودی نیست
 حدیث (سعدی) اگر بشنوی چه چاره کنم
 به دشمنان نتوان گفت ماجرا ای دوست
 میخواه بیش زیبان من گدا ای دوست

مقایسه^۶ این دو غزل نشان می دهد که زبان غزل در زمان (سعدی) تا اندازه
 زیادی از مزایای کامل (شیوه^۶ عراقی) برخوردار بوده است و حتی به نظر می رسد غزل
 (عراقی) که چند بیت از آن در بالا آورده شده است از غزل مشابه آن که (سعدی)
 سروده با حال تر و دلنشین تر باشد ولی با این حال با توجه به چند بیت دیگر زیر:

ز دار ضرب توام سکه بر وجود زده
 مرا بر آتش محنت میازما ای دوست
 ز لطف گرد دل بی غمان بسی گشتی
 دمی بگرد دل پر غمان برآ ای دوست
 ز شادی همه عالم شدست بیگانه
 دلم که با غم تو گشت آشنا ای دوست
 ز روی لطف و کرم شادکن به روی خودم
 که کرد بار غمت پشت من دوتا ای دوست
 ز همرهی عراقی ز راه وا ماندم
 ز لطف بر در خویشم رهی نما ای دوست
 که از همین غزل است، خواهیم دید که غزل (عراقی)، با اینکه از زبان شیوایی
 برخوردار است، از یکدستی غزل (سعدی) و کمال کلی در مجموع بهره مند نیست تا
 چهره به غزلیات دیگر او و معاصران (سعدی) که از نظر زبان و هم آهنگی ابیات با
 پرداخته های (شیخ) قابل ارزیابی نیست.

بیت دیگری از (سعدی) را در نظر می آوریم:

گلیم بخت کسی را چو بافتند سیاه
 به آب زمزم و کوثر سفید نتوان کرد

این بیت آنچنان در اذهان و یادها رایج است که حکم مثل سائر یافته و شاید
مصراع دوم آن از نظر منطقی قابل قبول نباشد، ولی آیا نتیجه‌یی که از مفهوم کلی
آن در ذهن پدید می‌شود نیز چنین است؟

آقای (دشتی) در این مورد نمی‌نویسد:

"نه در آب کوثر خاصیتی هست که پلاس سیاه را سپید کند و نه در آب زمزم ،
در هیچیک تیزابی و ماده‌یی نیست که سیاهی را بزدايد ، مخصوصا (آب کوثر) که
از غسل شیرین‌تر و از شیر سپیدتر و از برف خنک‌تر است ، پس طبعا گلیم بخت
را چسبناک و پراز لک خواهد کرد ، اما هر دو آب در قوه تصور مسلمانان شائنی و
عنوانی دارند ، به‌طور مبهم اثر و کیفیت معجزه‌آسایی در آنها نهفته است ، هر دو
منزه و مبارکند و نصیب مردمان خوب و مقدس می‌شوند . آوردن این دو کلمه ، به‌مضمون
شعر قوتی می‌بخشد و به (سعدی) امکان می‌دهد که مصراع دوم را بدون آوردن حشوی
تمام کند ، همین مضمون را (عراقی) با اقتباس^۱ مصراع اول (سعدی) این‌طور بسته
است :

۱- استعمال واژه اقتباس در این مورد صحیح به نظر می‌رسد ، زیرا (سعدی) و (عراقی)
با یکدیگر معاصر بوده و سوابق نیز نشان می‌دهد که تماسی میان آنان نبوده است و
از سوی دیگر وسایل انتشار نیز در آن زمان چنان نبوده است که تراوشات طبع شاعران
بزودی در دسترس یکدیگر قرار گیرد ، مگر در موارد استثنایی که امکان نقل آن وسیله
اشخاص میسر می‌شده است .

در اشعار (عراقی) و (سعدی) و دیگر معاصران آنان ابیات یا مصراع‌های مشابه
بسیار دیده می‌شود که با آنچه یاد شد بیشتر آنها را باید حمل بر توارد یا مشابهت
اندیشه کرد .

کلیم بخت کسی را که بافتنسد سیاه سفید کردن آن نوعی از محالات است
"نوعی از محالات" با منطق سازگارتر است تا توسل به آب زمزم و کوثر، ولی از
خواندن مصراع دوم (عراقی)، طلاب مدرسه مروی و مباحثه^۶ مطول و مفنی در ذهن
می‌آید و ابدا با زبان شعر سازگار نیست.^۱

در قسمت نخست این عقیده جای سخن هست، زیرا شاید سنجش منطقی زبان
شعر فارسی به ویژه غزل که به گونه‌های مختلف بیان‌کننده^۶ مفاهیم معنوی و عاطفی
انسان است صحیح نباشد و نتوان وجود آن مفاهیم راجز صورت ذهنی و تاء^۷ شیرکلی
آنها، در خارج درست و مطابق با واقعیت محسوس یافت و با چنین معیاری، در
بسیاری از ابیات شعر فارسی، منجمله مصراع نخست همین بیت، نمی‌توان ارتباط
منطقی پیدا کرد چه به این ترتیب می‌توان گفت: (بخت) نیز گلی می‌ندارد تا دریافت
آن رنگی مطرح باشد.

آنچه در بخش دوم این عقیده پیرامون حسن تاء^۷ شیر مفهوم کلی (مصراع
دوم) عنوان شده، یکی از نمونه‌ها و هنر شعر (سعدی) است که با طنز و وزیرکی، به
آنچه مقدمات ذهنی آدمیان است دست می‌یازد و از راه برگزیدن ساده‌ترین تشبیهات
و استعارات—حتی اگر اعتقاد معنوی به تاء^۷ شیر و پاک‌ی و منزهی آب زمزم و کوثر باشد
—ضمن بیان لطیف مفهوم، یک نوع موسیقی معنوی و درونی برای سخنش فراهم
می‌بیند.

مفاهیم عالی غنایی و دقایق و ظرایف عاطفی را همراه با استعارات و تشبیهات
لطیف و بکر و روشن در زبانی روان و ساده و در حال استوار و شکوهمند ریختن، بسی
دشوار است، ولی دستیابی به آنچه (سعدی) در این رمیسه پرداخته و در تمام غزلیات

۱—(قلمرو سعدی)، ص ۲۱۹.

او مانند دیگر آثار شعرونثرش، یکدست و کامل و بی‌گفتگوست، با آنکه سهل می‌نماید، از دشواری گذشته و ممتنع شده‌است، چنانکه نه تنها جزئی از سخن او را بی‌آنکه در مفهوم و زیبایی آن نقصی ظاهر شود نمی‌توان تغییر داد، بلکه آفرینش سخن دیگری مانند سخن او، با همان مضمون و شکل غیر ممکن می‌نماید، که به راستی "حد همین است سخندانی و زیبایی را".

از این روست که نمایش کمال سخن (سعدی) به روشنی امکان ندارد، چه این کمال از مجموع نکات دقیق و کوچکی پدید آمده که استادان پیشین و پسین، هر یک قسمتی از آنها را کم و بیش به کار بسته‌اند ولی هیچ یک در مجموع (سعدی) نبوده و نشده‌اند.

پرهیز از تنافر حروف، نیاوردن واژه‌های متروک، اعجاز در حسن ترکیب جملات، دوری از هجاهای سه حرفی و التقای دوساکن، اجتناب از استعاره‌های دور از ذهن و نیاوردن حشو، رعایت اعتدال در تشبیهات معقول، دوری از اغراق‌های شگفت و غیر قابل پذیرش که ذهن را می‌آزارد، موزونی و روانی، گزینش استادانه واژه‌ها و کمال هماهنگی که در بافت غزل ممکن است وجود داشته باشد، رعایت معقول صنایع لفظی که به زیبایی و شیوایی سخن یاری می‌کند، و از همه مهمتر تیزبینی شاعرانه نسبت به مقدمات ذهنی مردم و استفاده از آنها به منظور حسن تأثیر عاطفی غزل، از وجوه امتیاز سخن (سعدی) است که بهترین نمونه تکامل یافته شیوه تعبیر (عراقی) است و همین‌هاست که وجود یک خط و مسیر منحنی و بدون زاویه‌های ذهن خراش را در غزل (سعدی) تعبیر می‌کند، وقتی انسان به عنوان نمونه با این ابیات از (سعدی) روبرو می‌شود:

ما دفتر از حکایت عشقت نوشته‌ایم تو سنگدل حکایت مادر نوشته‌یسی

* * *

تاچه کرد آنکه نقش روی تو بست که در فتنه بر جهان بگشاد

* * *

گرچو چنگم بزنی ، پیش تو سر برنکنم این چنین یار وفادار چو بنوازی به

* * *

در سرم بود که هرگزندهم دل به خیال به سرت کز سرم ، این همه پندار بررفت

* * *

برخیز که چشمهای مستت خفته است وهزار فتنه بیدار

درتوصیف لطایفی که به سرعت ویکجا از آنها درک می کند عاجز می ماند ، تفکیک

مستدل اجرایی که مایه دریافت یک لذت کلی از یک بیت یا یک غزل شده اند دشوار

و ناممکن است ، آرایش یک بیت با سودجویی ازواژه (نواختن) که هم مفهوم (زدن)

و هم معنی (نوازش و دلجویی) را می رساند ، ذوق سرشار و رقت خیال و لطف سخن

می خواهد که مجموع آنها کار هر شاعری نیست ولی خیال انگیزی و شیوه ویژه (سعدی)

آنچنان خواننده را در خویش غوطه می دهد که آدمی را متوجه صنایع و بدایع لفظی

و معنوی سخن او نمی کند ، آیا پس از خواندن ابیات زیر :

دست من گیر که بیچارگی از حد بگذشت سر من دار که در پای تو ریزم جان را

* * *

ما را سری است باتو ، که گر خلق روزگار دشمن شوند و سربرود ، هم بر آن سریم

زیبایی و دلنشینی معنی و آهنگ نرم و ساده بی که در ابیات موج می زند و لذت

شاعرانه کاملی را برای خواننده فراهم می کند اجازه می دهد که به بازی زیرکانه بی

که باواژه های (بستن و گشادن) و (سر) شده است توجه کند ؟ آیا این برای آن نیست

که وی به مضمون بیشتر توجه داشته و مضامین و اندیشه مجرد او هنگام شکل گرفتن

واژه های متناسب را همراه خویش آورده اند ؟

تمام غزلیات (سعدی) از این نکات دلپذیر لبریز است، شاید دلیل این باشد که اصولاً خودوی نیز با نبوغ شاعرانه اش روانی سخن را در قید آوردن صنایع لفظی نمی کرده و این استادی واقعی، ناخودآگاهانه در شعرا و متجلی می شده است و از این روست که در غزل یاد دیگر اشعاروی صنعتی نمی توان یافت که عایق مفهوم و مخل روانی و سادگی زبان او باشد و گویی خود وی نیز برای این معنی آگاه بوده که گفته است:

این قبای صنعت (سعدی) که دروی حشو نیست

حد زیبایی ندارد، خاصه بر بالای تو

آنچه گفته شد مزایای زبان (سعدی) بود ولی یک نکته^۶ مهم که از دقایق لطیف و وجوه امتیاز غزل اوست، اندیشه های غنایی (سعدی) است که خواه و ناخواه با شخصیت و جهان بینی او بستگی دارد و در زبان او به مناسبت تأثیر می کند.

در این گفتار آهنگ آن نیست که شخصیت (سعدی) برای دریافت چگونگی اندیشه هایش بررسی شود و ویژه آنکه هر یک از آثار او صورتی از شخصیت وی را جلوه می دهند. (بوستان) صحنه آزادگی و تقوای اوست، در قصاید (سعدی) واعظ و ناصح ظاهر می شود و در (گلستان) حکیم و عالمی اجتماعی که روزگار بسیاری را سیر آفاق و انفس کرده و جهانی تجربه اندوخته است چهره می نماید، ولی دیوان غزل او جلوه گاه عواطف بشری و احساسات غنایی اوست و برای بررسی اندیشه های وی باید شخصیت عاشقانه و غنایی (سعدی) را که در شیوه^۶ سخنش مؤثر است باز دید.

بی تردید آن مایه^۶ تأثیر غنایی را که همه جا در غزل (سعدی) تا حد جوشش جلوه می کند و به زبان او وجد و شوری لطیف می دهد که مایه تشخیص ویژه سخن و وجه امتیاز غزل وی با دیگران است باید در روح پر نشاط و عاشقانه^۶ او جستجو کرد. شک نیست که (سعدی) عشق را خوب می شناسد و دل و روح او لبریز از عواطف و دقایقی است که از عشق می خیزد و از آن جدایی ندارد، در غزل (سعدی) تنها شاعری چیره

طبع و توانا برسختن دیده نمی‌شود ، بلکه چهره موجودی عشق ورزیده و آشنا به رموز عشق ، که از مزایای عشق برخوردار شده و از رنج‌ها و محرومیت‌های همراه با آن بی‌نصیب نمانده نیز از غزلیات او متجلی است و این معنی از ابیات بسیاری از وی نمودار است :

آتشکده است باطن (سعدی) ز شور عشق

سوزی که در دل است ، در اشعار بنگرید

* * *

سعدیا سر عشق می‌گوید سخنانت به طبع شیرین گوی

* * *

هر کسی را نباشد این گفتار عود ناسوخته ندارد بسوی

* * *

سعدیا اینهمه فریادزبی دردی نیست

آتشی هست که دود از سر آن برخیزد

* * *

آب شوق از دست (سعدی) می‌رود بردست و خط

لاجرم چون شعر می‌آید سخن تر می‌شود

باچیرگی و استادی که در زبان (سعدی) می‌شناسیم ، آیا اگر وی چنین دید

غنا بی و چنین روحی پراز عوالم و عواطف عاشقانه نداشت و عشق را نمی‌شناخت و

گرفتار آن نبود ، باز سخنش به این شیرینی و دلپذیری شکل می‌گرفت ؟ بی‌تردید

چنین نمی‌شد زیرا زبان ، بیان‌کننده اندیشه و عواطف است و شکوه و اصالت

اندیشه ، به ویژه در شاعرانی که فکر را فدای زبان نکرده ، بلکه بیشتر زبان را به

پیروی و قدرت خلاق اندیشه رها می‌کنند ، در زیبایی و شیوایی سخن مؤثر است و

بی‌تردید آن شور و نشاطی که در ترکیب جملات و شیوه^۱ تعبیر (سعدی) است و غزل او را حد کمال مشخصات غنایی و متن غزل قرار می‌دهد، دور از استادی وی در زبان، برخاسته از روح عاشقانه و رقت عواطف او در این حال است و این امتیازی است که هیچ یک از شاعران پیش از وی و پس از او تا پایه (سعدی) بر آن دست نیافته‌اند. چنانکه اشاره شد این عشق‌شناسی و عشق‌ورزی و آشنایی به عوالم و احساسات و رنج‌ها و کامیابی‌ها و شورها و هیجان‌های عاشقانه در (سعدی)، همه مربوط به عشق‌های محسوس و قابل لمس مجازی و زمینی است ولی در میان غزلیات وی ابیاتی نیز یافت می‌شود که بویی از حکمت عرفان می‌دهد تا جایی که بسیاری ویرا در زمره^۲ عرفا و حتی بعضی صوفی‌گفته‌اند^۱، این اشتباه ناشی از این است که در برخی ابیات وی مانند:

تو پس پرده و ما خون‌جگر می‌ریزیم وه که گرفته برافتد، که چه شورانگیزیم
 باغ فردوس میارای که ما رندان را سر آن نیست که در دامن حور آویزیم

* * *

به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست
 عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست
 به حلاوت بخورم زهر که شاهد ساقی است
 به ارادت بکشم درد که درمانهم از اوست
 زخم خونینم اگر به نشود به باشد
 خنک آن زخم که هر لحظه مرا مرحم از اوست

۱- (قلمرو سعدی)، ص ۳۸۵.

یا در ابیاتی از غزل زیر:

دوش در صحرای خلوت گوی یکتایی زدم	خیمه بر بالای منظوران بالایسی زده
عقل کل را آبگینه ریزه‌ها در پای بود	بسکه سنگ تجربت بر طاق مینایی زده
پایمردم عقل بود آنکه که عشقم دست داد	پشت دستی بر دهان عقل سودایی زده
تاب خوردم رشته‌وار اندر کف خیاط صنع	پس گره بر خط خود بینی و خود را بی زدم
.....

تا آخر غزل که گویی مرحلهء وصول و شهود را بیان می‌کند افکار عرفانی به روشنی هویداست و از سوی دیگر قول خود (سعدی) که گفته‌است:

مرا شیخ دانای مرشد شهاب دو اندرز فرمود بر روی آب
یکی آنکه در جمع بدبین مباش دگر آنکه در نفس خود بین مباش

و "شهاب‌الدین سهروردی" دانشمند و عارف معاصر خویش را (شیخ) خود نامیده، در آغاز این توهم را می‌انگیزد که وی در کار تصوف و عرفان دستی داشته است ولی نباید از نظر دور داشت که در آغاز قرن هفتم که (شیخ) بزرگوار به احتمال قویتر، نخستین دوران زندگی را می‌پیمود، سه‌تن از بزرگترین مشایخ و پیران راستین آن روزگار به آموزش معرفت و ارشاد علاقمندان مکتب عرفان و سالکان راه طریقت پرداخته بودند.

۱- "شیخ نجم‌الدین کبری" سرسلسله "کبرویه" که به اتفاق قریب به یقین (سعدی) را با وی اتفاق دیدار نیفتاده، زیرا علاوه بر اینکه اشاره‌ی در آثار سیح به احوال او نیست، هنوز مسافرت (سعدی) به (خراسان و ماوراءالنهر) محل تردید است. ۱

۱- ر.ک: (سعدی‌نامه) از استاد (فروزانفر): زیر عنوان (سعدی و سهروردی).

۲- "محي الدين عربى" ^۱ که چون زمان حیات او با دوران سیاحت و تحصیل (سعدی) و مسافرت اوبه (شام و دمشق) همزمان است تصور می نمایند او را با (محي الدين) دیداری دست داده باشد ولی در آثار شیخ چیزی که این مطلب را تأیید کند دیده نمی شود .

۳- "شهاب الدين سهروردی" ^۲ که (سعدی) او را در بوستان (شیخ دانای مرشد) نامیده است که همزمانی (سعدی) با او و مسافرت های وی به (شام و دمشق) و اشاراتی که در آثار (سعدی) به او و نقل عقاید وی هست ^۳ نشان می دهد که (شیخ) با وی دیدار داشته و از افکار و عقاید و اندیشه های وی سود جسته است .

از سوی دیگر نباید از نظر دور داشت که انتشار روز افزون عقاید عرفانی و تجلی آن در شعر فارسی که همگام با سیر تکامل شیوه غزل صورت می گرفت ، حتی در شاعران

۱- (محي الدين محمد بن علی طایبی اندلسی ۵۶۰-۶۳۸ ه.ق .) معروف به (شیخ اکبر و اب العریبی) مؤلف (فتوحات مکی) و (مصوص الحکم) که اصول عرفان و تصوف را به تحقیق تمام تدوین کرد و حقایق کشفی و شهود را با روش استدلال توأم نمود و معارف خانقاه را به ساحت مدرسه کشانید و ذوق و حال را لباس رسم و قال پوشید و شاعران صوفی مسلک و بیشتر مشایخ متاخرین طریقت ویرا پذیرفته و در اشعار و کتب خود از آن استفاده نموده اند . ر.ک : (سعدی نامه) ، دلیل (سعدی و سهروردی) .

۲- (شیخ شهاب الدین ابو حفص عمر بن محمد سهروردی . د.ک : ۶۳۲ ه.ق .) ، از مشایخ پیراج تصوف و دارای درجات عالی در فقه و حدیث و عرفان که یک چند مدرس (نظامیه^۴ بغداد) بود .

۲- ر.ک : (سعدی نامه) ، دلیل (سعدی و سهروردی) .

غیر عرفانی موثر واقع شده و آنان را در این راه به طبع آزمایی می‌گماشت، تاچه رسد به (سعدی) که (شهاب‌الدین) رادیده و به افکار و عقاید وی از نزدیک آشنایی داشت است، ولی این نزدیکی‌ها و ارادت (سعدی) به (سهروردی) را نباید به معنی اصطلاح شده در تصوف گرفت و اندیشید که (سهروردی) شیخ و مرشد (سعدی) بوده و استاد غزل در طریقت (سهروردی) داخل شده است، بلکه این تأثیر در حد یک شاگرد حق‌جوی به استادی دانشمند و آزاده‌خوی است که از گفتار و نتایج سخن استاد یا از راه ارادت و یابه قصد مباحثات در آثار خود نام و اقوال آنان را مندرج می‌سازد.

استاد "فروزانفر" در (سعدی‌نامه) ذیل (سعدی و سهروردی) می‌نویسد:

"باید توجه داشت هر چند (سعدی) در مسأله صلح و سازش با عموم و کم‌آزاری و مهر و شفقت بر تمام موجودات و احسان با نیک و بد و تواضع و فروتنی و بسیاری از مطالب با صوفیان همراه شده و در غزلیات خود لطایف و ذوقیات عرفان را به اشارات و صراحت گنجانیده و به ازهر کس بیان نموده و در (بوستان) و (گلستان) کمتر داستانی است که ذکر درویشان نیآورده باشد، ولی نه چنان است که یکجا پیروی آئین تصوف را بدون کم و کاست فرص شمارد، بلکه در مسایل بسیاری به حکما و اهل سیاست نزدیک شده و در پاره‌یی مطالب وجهه دینی را مقدم داشته و به خصوص در باره امر به معروف و نهی از منکر و اجرای حدود و مطابق مذهب حرف زده است. . . . باری اگر تصور شود که نزدیکی برخی عقاید (سعدی) وی را دارای مشرب تصوف و ذوق عرفانی معرفی می‌کند شاید بتوان قبول کرد و گرنه وی را نمی‌توان مرید و تابع طریقه خاصی از شیخان روزگار خویش شمرد."^{۱۰}

حاصل آن که (سعدی) بیش از هر چیز شاعری جهان‌بده و عشق‌ورزیده بوده که

۱- ر. ک: (سعدی‌نامه)، ذیل (سعدی و سهروردی).

در تمام زمینه‌های زندگی و عوالم درونی و اندیشه‌های خویش به گسترده‌گی سخن گفته و در این میان آنچه تخصص بی‌تردید اوست نمایش دقیق عشق انسانی در غزل است ، عشق به‌زنی که مانند وی از گوشت و پی و پوست تشکیل شده و خون در رگ‌هایش جاری است و (سعدی) را در آتش مهر خود می‌سوزد و روح لطیف و احساسات پر شوروی را به هیجان می‌آورد و او را می‌انگیزد تا بازتاب اندیشه‌های عشقی خود را در بهترین گونه‌های شعر ، یعنی (غزل) و با‌زبانی که کمال بیشتری در آن تصور نمی‌رود بازگوید و در حقیقت غزلی را که مایه‌اش از آغاز پدید آمدن شعر فارسی بسته شده بود و بلوغ خود را از قرن ششم آغاز کرد پس از یک قرن و نیم ، بازبان سحر آفرین خود به کمال رساند و آن را به شکل و در حد کمالی که بازمی‌شناسیم بنماید .

۴

دو قرن به سوی کمال زبان و اندیشه

در سخنی که گذشت ، شیوه^۶ پرچمداران تحول غزل ، از "سعدی تا سنایی" باز دیده شد ، و سپس تاءثیر زبان و اندیشه^۷ (سعدی) در اوج غزل گفته آمد و دیده شد راهی را که غزل در مفهوم غنایی - اعم از عاشقانه و غیر عاشقانه - و شکل اشعار ملهون همراه بانوای چنگ و موسیقی می‌پیمود ، از اوایل قرن پنجم ، تا پایان روزگار (سعدی) و معاصرانش (قرن هفتم هجری قمری) ، چگونه دگرگون شد و از طریق تکامل زبان و اندیشه‌های عرفانی و عاشقانه به کمال مطلوب رسید .

اکنون بی‌مناسبت نیست برای بازبینی کلی مشخصاتی که زبان غزل و اندیشه‌های متجلی در آن ، در مسیر و اوج این اعتلایافت‌نگاهی به دو قرن سیر کمال زبان و اندیشه در غزل افکنده شود .

الف - اصل تحول

انسان و هر چه از مادیات و معنویات پیرامون وی قرار دارد محکوم تطور و تحول

است، طبیعت، مناسبات زندگی اجتماعی و وضع اقتصادی ملتها، روابط انسانی افراد با یکدیگر، اندیشه‌ها و عواطف آدمیان، معیارهای زیبایی‌شناسی، رنجها و دردها، کامرانی‌ها و شادیه‌ها و انگیزه آنها، همه و همه در مسیر تاریخ ناگزیر از پیروی ناموس‌طور و دگرگونی است.

"داروین"^۱ دانشمند بزرگ و طبیعی‌دان مشهور قرن نوزدهم میلادی در کتاب مشهور خود به نام "اصل انواع از راه انتخاب طبیعی"^۲ عنوان نمود که انواع به واسطه انتخاب طبیعی یا به واسطه حفظ اصول کاملتر یا مناسب‌تری در ضمن تنازع بقا پدید می‌آیند.

"بونیار"^۳ دانشمند مشهور، در شرحی که برای اثر (داروین) نگاشته اصول عقاید وی را در تطور چنین تنظیم می‌کند که تنازع بقا، پدید آمدن وجودهای بین بین تحول انواع، انتقال تحولات و تغییرات در نسل‌ها از راه وراثت، گزینش طبیعت از افراد یا انواع تغییر یافته‌یی که در آنها صفت یا تناسب و فضیلت لازم موجود باشد به منظور تنازع در بقا، همه در دگرگونی انواع مؤثرند. همین شخص با استفاده از عقاید (داروین) اصل و ناموس‌طور را گسترش داده و به زبان که به سهم خود از

۱- (چارلز رابرت داروین Charles Robert Darwin) طبیعی‌دان و فیزیولوژیست بزرگ انگلیسی و بنیان‌گذار (داروینیسم Darwinisme) ر.ک: (ف.م) اعلام.

۲- On the origine of species by Mans of natural selection.

۳- (Louis Bognard) پزشک و فیزیک‌دان مشهور فرانسوی و استاد دانشکده پزشکی (تولوز Toulouse) در ۱۹۳۵ و رئیس انستیتو بهداشت در ۱۹۴۶ میلادی. ر.ک: (لاروس بزرگ).

این امر مستثنی نیست کشانیده‌است . به این ترتیب به عقیده^۶ وی واژه‌های مختلف (مراد زبانه‌است) نیز مانند انواع دگرگون می‌شوند ، به این معنی که برخی به‌مناسبت نیاز به‌وجود می‌آیند و برخی دیگر از‌صورت قدیم‌تر گرفته می‌شوند و گونه^۷ نوینی می‌یابند ، با این تفاوت که تحول و دگرگونی در زبان و واژه‌ها زودتر و ممکن است در مدت یکی دو قرن انجام گیرد ، ولی دگرگونی انواع نیازمند زمان طولانی چند هزار ساله است و به‌هر حال تشخیص نمونه‌های بین در مسیر تحول که در مدت طولانی و به‌طور تدریجی صورت می‌گیرد بسیار دشوار است .^۱

اگرچه برخی در این روزگار تمام عقاید (داروین) ، به‌ویژه تکامل (فیزیولوژیک) انسان را تأیید شده نمی‌دانند^۲ ، ولی اصول عقاید وی به‌ویژه در مورد اصل دگرگونی و تطور و تکامل همچنان به قوت خود باقی است و در مورد زبان هم که مانند دیگر پدیده‌ها از اصل تطور و تحول مستثنی نیست ، عوامل مؤثر مانند آنچه در تغییر انواع دخالت دارد عبارت است از : (گزینش طبیعی ، تنازع الفاظ یا گویشها با یکدیگر و بازماندن انطباق‌محیط) که جداگانه قابل توجه هستند ولی در مجموع می‌توانند مؤثر باشند . (نفوذ واژه‌های بیگانه ، کاربرد واژه‌ها و پیوند آنها وسیله خطیبان و نویسندگان ، اختراعات و اکتشافات ، علوم جدید) که متأسفانه چون این دگرگونیها به تدریج و در مدت زمان بسیار صورت می‌گیرد ، همواره تشخیص و نمایش

۱- ر. ک. : (سبک‌شناسی) ، بهار ، ج ۱ ، ص ۱۷۴ .

۲- چنین به نظر می‌رسد که پایه‌های رد عقیده^۶ (داروین) در مورد تکامل انسان وسیله^۷ (کلیسا) گذارده شد ، زیرا (کلیسا) مدافع مبانی و عقاید مذهبی است و با این ترتیب پایه‌های اعتقاد مذهبی نسبت به‌وجود آدمی که منسوب به خلق مستقیم (آدم و حوا) است سست می‌گردد .

صومبانی آن (بین صورت ابتدایی و آخرین) ساده و آسان نیست .

برای مثال ، واژه^۱ (شاه) که اصیلترین واژه‌هاست در کتیبه^۲ (بیستون) به صورت "خَشِیْسِیَه" و جمع آن "خَشِیْسِیَه نَام" آمده است ، اما طبیعت انسان‌های آن روزگار بسبب خشونت حاصل از تلفظ (خش) و (س) نزدیک به آن که مورد پسند نبوده ، به مرور زمان آن را به صورت (شاه) و جمع آن (شاهان) و تا امروز به گونه^۳ سهلتر ، یعنی (شاهنشاه و شاهنشاه) درآورده است .

مانند این دگرگونی درواژه‌های بسیار دیگر از این مانند ، چون "پوئِه = پسر ، وِرْثَرَّغْن = بهرام ، رُتْهَ خَشْشَرَه = اردشیر ، اهورمزدا = هرمز و اَنَهْرَه مِیْنُو = اهرمن" انجام وبه گونه‌های امروزی متداول شده است .

بدیهی است در این گونه دگرگونی‌ها ، هرچند مناسبت تحول کمتر باشد ، دگرگونی کمتر وضعیف‌تر انجام خواهد گرفت و این تناسب بدو صورت عمومی و خصوصی وجود دارد ، که تناسب عمومی مربوط به خوش‌آهنگی و سهولت بیان و پرباری معنوی واژه‌ها از نظر مردمی است که به آن زبان سخن می‌گویند و تناسب خصوصی با سلیقه و ذوق و نهاد زبان آن مردم و قواعد دستوری آن پیوند دارد .^۱

این ناموس تطور زبان در حد و دلغات و واژه‌ها بود که دست‌افزار بیان اندیشه‌ها و عواطف هستند ، ولی ادبیات تنها زبان نیست ، بلکه اندیشه‌ها و عواطف گوناگونی که در زبان مطرح می‌شود و در گزینش واژه‌ها به مناسبت مفاهیم آنها ، پیوند کلمات و آفرینش ترکیبات ، و سرانجام نقش‌آفرینی جملات ، تأثیر بسیار دارد نیز از فرمان‌تطور و تحول خارج نیست . پس باید در آغاز داست شعرا چه عواملی تشکیل می‌شود و این عوامل با چه شرایطی تغییر می‌پذیرند .

۱- ر. ک. : (سبک‌شناسی) ، ج ۱ ، ص ۱۸۵ .

ب - در شعرچه می بینیم ؟

متاسفانه ناآشنایی دیرین به ادبیات مغرب زمین و روش دیدی که در آن سامان برای تحقیق و تدوین به کار می رود ، تاچندی پیش کشور ما را از بررسی های منظم و به اصطلاح (سیستماتیک *Sistematique*) در بیشتر علوم و فنون ، از جمله ادبیات محروم داشته بود و به همین دلیل آنچه تاکنون در ایران پیرامون سبک شناسی شعر تنظیم یا عنوان شده است ، بیشتر بر اساس ذوق افرادی که در این کار دست داشته اند بوده و عاری از موازین روشن علمی و تعاریف جامع و مانع است و روشن است در چنین موقعی روبرو شدن با داوری ها و برآمد پذیرش طبع و ذوقهای گوناگون ، آدمی را نه تنها به روش مشخص و باز شناخته می رهنمون نمی شود ، بلکه جز گمراهی و تردید و سرگردانی بهره می ندارد .

به این ترتیب ، هنگامی که معیارهای شعر و همه اجزای متشکله آن شناخته شده نباشد ، پژوهش و ارزیابی دقیق و قابل اعتماد سیر تحول و دگرگونی شعر در دورانهای مختلف که خود به علت تطور و تغییر تدریجی دشوار است ، مشکل تر می گردد .

نگارنده نیز تا این اواخر در پهنه ذوقیات اهل فن و همچنین پذیرش طبع خویش درباره شعر ، بی آنکه گونه مشخصی را برای معیارهای ارزیابی شعر کاملاً بپذیرد سرگردان بود و در هر معیار نقصی احساس می کرد که آنرا از کلیت و جامعیت دور می داشت ، تا آنکه با تقسیم بندی چشم گیری که در کتاب "صُورخیال در شعر فارسی" ^۱ شد و برای روشن شدن شیوه های مختلف شعر می توانست بسیار مفید باشد و روبرو شد و در آن شیوه ، یک دید کلی و جامع که به روش پژوهش اروپائیان مانند بود یافت و سرانجام ، آن رشته های درهمی که در ذهن و ذوق موج می زد ، به یاری این کتاب

۱- از : دکتر (شععی کدکنی) .

مرتب شد .

آنچه از گذشته تاکنون در شعر تشخیص می‌شد ، از حدود شکل و مضمون ، محتوی و قالب فراتر نمی‌رفت ، غافل از آنکه عوامل متشکل در اندیشه بسیار است و اندیشه‌های متجلی در شعر از نوع اندیشه^۶ منطقی نیست ، بلکه منطق شعری ، یعنی عاطفه و تخیل و چگونگی آنهاست که بر شعر حکومت می‌کند و قالب شعری نیز از زبان- که خود از اجزای گوناگون و پیوندهای مختلف به وجود آمده- و نیز آهنگ شعر تشکیل شده است ، با این ترتیب برای روشن شدن تعریف جامع تر شعر می‌توان گفت : شعر گره خوردگی و پیوند عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل یافته باشد .

به این ترتیب اندیشه^۶ شاعر در "عاطفه و تخیل" و قالب شعری او یعنی : "زبان و آهنگ" خلاصه می‌شود که برای نتیجه‌گیری که در پیش است به شرح مختصری از هریک اشاره می‌شود .

عاطفه :

در مقدمه^۷ این کتاب تا جای امکان پیرامون آنچه هنرمند را می‌انگیزد تا هنری را شکل بخشد سخن گفته و دانسته شد که برخورد آدمی با محیط زندگی اعم از مادی و معنوی در او واکنشی پدید می‌آورد که به نسبت تاء^۸ شیر پذیری و طبیعت وی مختلف است و این تاء^۸ شیر پذیری خاستگاه عاطفه است ، روشن تر آنکه عاطفه واکنش ذهنی شاعر یا هرانسان دیگر ، در مقابل محیط و تجربه‌های مادی و معنوی زندگی است . به این ترتیب در میزان و نوع (عاطفه) ، تنها ساختمان طبیعی و روانی شاعر دخالت دارد ، یا بهتر بگوئیم این "من" شاعر است که عاطفه^۹ شاعرانه^{۱۰} او را تشکیل می‌دهد ، این (من) در هنرمند یا شاعری به گونه‌ی تجلی می‌کند ، برخی گرایش تمام به سوی "من شخصی" یا "من خصوصی" دارند و عاطفه^۹ آنان تنها در مسایل مربوط به خویشتن^{۱۱} خویش آنان انگیزه می‌شود ، چنانکه (مسعود سعد) و (انوری)

و بیشتر شاعران تا قرن پنجم هجری از این گروهند.

برخی دیگر چون گوشه نشین (یمگان)، "ناصر خسرو"^۱، همه جا زیر تأثیر "من اجتماعی" هستند و در نظام زندگی، آنچه را می بینند که اجتماع آنان بدان نیاز دارد و عاطفه اینان همواره نسبت به آنچه جنبه اجتماعی دارد انگیزته می شود.

گروه دیگری که دارای "من انسانی" پرورش یافته اند، عاطفی درزمینه های متعالی انسانی دارند و آنچه می اندیشند و می گویند و می کنند و می آموزند، از دیدی ماورای (من خصوصی) و (من اجتماعی) است. بهترین نمونه این گروه (جلال الدین مولوی) است که عاطفه سرشار وی همواره در جهت دستیابی به مقام والای انسانی به جوش و خروش است.

در این میان گروهی چون (سعدی) بیشتر از (من خصوصی) و (من اجتماعی) بهره دارند و گروهی چون (خیام) و (حافظ) بیشتر از (من اجتماعی) و (من انسانی) تأثیر می پذیرند و همین انواع عاطفی که مایه سخن آنان را تشکیل می دهد بی هیچ دودلی در پدید آوردن شیوه ویژه آنان مؤثر است.

تخیل:

هنگامی که عواطف انگیزته شد، تخیل به کار می افتد و میان اشیاء بایکدیگر یا مفاهیم بایکدیگر یا اشیاء با مفاهیم ارتباط و پیوند معنوی ایجاد می کند، برآمد این پرواز خیال هنگام بیان (صورت خیال) یا (ایماژ Image)^۱ است، به این

۱- حکیم (ابومعین ناصر بن خسرو) قبادیانی ۳۹۴-۴۸۱ ه. ق. ر. ک: (گنج سخن) ج ۱.

۲- ظهور قابل رؤیت شخص یا شیئی وسیله برخی پدیده های چشمی. ر. ک: (لاروس

بزرگ).

معنی که راهی که در خیال شاعر میان اشیاء و مفاهیم زده و پیوند معنوی بین آنها ایجاد شده است شکل ظاهری می‌گیرد و در صورت‌های: انواع تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز دیدنی می‌شود و چنانکه می‌دانیم این انواع در تغییر شیوه‌های شعر فارسی عامل مؤثری است و چگونگی آنها مستقیم به عواطف و نیروی تصور و تخیل شاعر مربوط می‌شود.

زبان :

مجموع واژه‌ها و پیوند آنها با یکدیگر دست‌افزار سخن شاعر و بیان عواطف و تخیلات اوست. دگرگونی اجزای زبان، جز در مراحمی که واژه یا ترکیبی وسیله شاعر به وجود می‌آید مربوط به زمان گذشته و تأثیر آن در لغت است که پس از تحول صورتهای آخرین آنرا ساخته و زبان روزگار شاعر را تشکیل می‌دهد و در این تحول، عوامل محیط، انتخاب انسب از راه تنازع واژه‌ها، علوم و فنون، عقاید و سنت‌ها و غیره مؤثر بوده‌اند، و این یک اصل زبان‌شناسی است.

آهنگ :

آنچه در صورت ظاهر شعر را از نثر جدا می‌کند (آهنگ) یا موسیقی شعر است. در شعر چهار نوع موسیقی می‌توان تشخیص داد:

۱- "موسیقی بیرونی": که از تناسبهای لفظی و آهنگینی که مربوط به (وزن

شعر) است به وجود می‌آید.

۲- "موسیقی کناری": که تکرار ردیف و قوافی ابیات است.

۳- "موسیقی داخلی": که به تکرار حروف در ابیات مربوط می‌شود، مثلاً تکرار

چندبار حرف (س) یا (ش) در واژه‌های یک بیت.

۴- "موسیقی معنوی": که برخلاف سه نوع موسیقی یاد شده با گفتار تشخیص

نمی‌شود و تنها به نیروی احساس باید آن را درک کرد. این نوع موسیقی ارناسب‌های

معنوی به‌کار رفته در شعر پدیدمی‌آید ، به‌این معنی که شاعر با استفاده از مسایلی که مقدمات ذهنی آن درخواننده موجود است ، مثلا اشاره به یک افسانه یا واقعیت که ضمیر ناخودآگاه خواننده به‌آن آشناست و یابه‌کار بردن واژه (لیلی) که ناگزیر یاد (مجنون) و داستان عاشقانه^۶ مربوط به آنان را در آدمی تجدیدمی‌کند ، نوعی تداعی و پرواز خیال آهنگین و معنوی درخاطر به‌وجودمی‌آورد . برای نمونه دوبیت از غزلیات (سعدی) و (حافظ) رایاد می‌کنیم :

از "سعدی" :

دل و دینم شد و دلبر به ملامت برخاست گفت با مامنشین کز تو سلامت برخاست
دی زمانی بر (سعدی) به تکلف بنشست فتنه بنشست ، چو برخاست قیامت برخاست

از "حافظ" :

عشق ورزیدم و عقلم به ملامت برخاست کانکه عاشق شد از احکم سلامت برخاست
مست بگذشتی و در خلوتیان ملکوت به تماشای تو ، آشوب قیامت برخاست

هر دو شعر در یکوزن و در یک قافیه سروده شده‌اند و در ابیات هر دو شاعر حروف (س) و (ش) تکرار شده‌است ، بنا بر این از سه نوع موسیقی نخستین ، یعنی (بیرونی و کناری و داخلی) برخوردارند ، هر دو شاعر با آوردن جملهء "قیامت برخاست" به آنچه از برخاستن (قیامت) باهمه روایات و پیرایه‌هایی که برای آن پرداخته‌اند در ذهن آدمی و ضمیر ناخودآگاه او وجود دارد دست زده‌اند ولی در شعر (حافظ) "آشوب قیامت" در "خلوتیان ملکوت" که خود خیال انگیز تر از اجتماع آدمیان است برخاسته است و "قیامت" (حافظ) آدمی را به خیال و تصویری برتر از "قیامت" (سعدی) رهنمون شده و (موسیقی معنوی) بیت او را بیشتر می‌کند ، و همین امتیاز و همچنین توجه بیشتر به (من‌انسانی) شعر (حافظ) است که شیوه^۶ او را از (سعدی) متمایز می‌کند .

شک نیست چندی و چونی همین عوامل در شعر است که شیوه^۶ هر شاعر را از دیگری

متمایز می‌سازد و سبکهای گوناگون شعر را در دوران‌های مختلف به وجود می‌آورد و ناگزیر ارزیابی دگرگونی‌ها و تحول‌ها در غزل بایستی بر اساس همین موازین انجام گیرد.

آنچه مسلم است گره خوردگی (عاطفه و تخیل)، که مربوط به شخص شاعر و تأثیرپذیری از محیط است، با (زبان آهنگین) شعر، آنچنان ظریف و دقیق و استوار است که جداکردن کامل آنها از یکدیگر ممکن نیست و بار عاطفی و تخیل شاعران تا اندازه‌ای بسیاری در پدید آوردن صورخیال و آهنگ و موسیقی شعر و به وجود آوردن شیوه‌ی جدیدی در این فن مؤثر است، بنابراین برای بررسی هر دگرگونی در غزل، باید چگونگی محیط زندگی اجتماعی شاعر را که انگیزنده‌ی عاطفه‌ی اوست نیز در نظر داشت.

پ: بازتابی از نابسامانی‌ها و آشفتگی‌ها

می‌دانیم که در آغاز شعرپارسی، حکومت (سامانیان) در (خراسان و ماوراءالنهر) برترین حکومت‌های آن روزگار بود و پس از آن، (غزنویان) دوران نخست فرمانروایی نیرومند خود را از (۳۶۷-۴۳۱ هجری قمری)^۱ در این سامان گذرانیدند و مانند امرا و پادشاهان (سامانی) شاعران را به سبب مدایح و قصایدی که در بزرگداشت آنان سروده، در نتیجه به فرمانروایی آنان در مقابل حکومت (بغداد) قوام و استواری می‌بخشیدند، گرامی می‌شمردند.

۱- پس از دوران نخست حکومت (غزنویان) و برچیده شدن بساط قدرت آنان بوسیله‌ی ترکان سلجوقی، دوره‌ی دوم حکومت آنان در برخی از نقاط کم‌اهمیت شرقی ایران و برخی بلاد (هندوستان) از (۴۳۱-۵۸۲ یا ۵۸۳ ه.ق.) ادامه یافت، در حالیکه در همین ایام قدرت واقعی در ایران به دست پادشاهان و امیران (سلجوقی) بود.

پس از برچیده شدن دستگاه قدرت (غزنویان) و روی کار آمدن (ترکان سلجوقی) آغاز حکومت (سلجوقیان بزرگ) که از (۴۲۹ - ۵۵۲ ه. ق. ۰) ^۱ دوام یافت، اگرچه توجه به شاعران، مانند روزگار (سامانیان) و (غزنویان) رواج نداشت و درگیریها و آشفتگیهای ناشی از جنگهای پیاپی و سرکوبی حکومتهای دیگری که هر یک برای خود ادعای استقلال و گسترش نیرو داشتند به (سلجوقیان) فرصت نمی داد تا فارغ از لشکرکشیها و رفع مشکلات کشورداری، به بزم و سرور بنشینند و اوقات خویش را به شعر و شاعری صرف نمایند ولی هنوز بازار این فن همچنان گرم بود، با این تفاوت که همانطور که در پیش نیز اشاره شد بازار قصیده و تغزل از رواج و رونق پیشین فرو افتاد و توجه شاعران بیش از پیش به بیان امور ذهنی و عاطفی، از جمله غزل معطوف گشت.

پس از (سلجوقیان بزرگ) باشکست "سنجر" ^۲ آخرین فرد این دودمان دوران حکومت (خوارزمشاهیان) آغاز شد و تا (۶۲۸ ه. ق. ۰) ^۳ ادامه یافت، در این دوران نیز ایران از آسایش زندگی و تأمین اجتماعی و فراغت خیال برخوردار نبود، بی دادیها،

۱- دوران دوم حکومت (سلجوقیان) پس از تسلط (خوارزمشاهیان) در دیگر بلاد جنوبی و غربی ایران ادامه یافت و سلجوقیان (شام) از (۴۸۷ - ۵۱۱ ه. ق. ۰)، سلجوقیان (کرمان) از (۴۳۳ - ۵۸۳ ه. ق. ۰)، و سلجوقیان (آسیای صغیر) از (۴۷۰ - ۷۰۰ ه. ق.) حکومت کردند. ر. ک: (سبک شناسی)، ج ۱، ص ۱۸۰.

۲- (معالدین ابوالحارث احمد بن ملکشاه سلجوقی)، جلوس (۵۱۱ - ۵۵۲ ه. ق. ۰) ر. ک: (ف. م) اعلام.

۳- حمله^۴ (معمل) و شکست (خوارزمشاهیان) در (۶۱۶ ه. ق. ۰) صورت گرفت ولی حکومت آنان در بلاد کوچک ایران تا (۶۲۸ ه. ق. ۰) ادامه یافت.

جنگها و طغیان‌ها ، ناامنی‌ها و بی‌توجهی‌ها ، پایه‌های انسانیت و ایمان و اعتقاد مردم را متزلزل کرده بود ، دیگر آن شور و هیجان که شاعران پیشین برای مداحی و قصیده پردازای و بزرگداشت سران وقت داشتند و از این رهگذر به جلال و حشمت و زر و مال دست می‌یافتند وجود نداشت ، زیرانایسامانی‌ها و آشفتگی‌های دوران ، که پایه‌های چیرگی (مغول) را رفته‌رفته فراهم می‌کرد ، فرصت توجه به شاعران و بذل و بخشش به آنان رانمی‌داد ، فضل و دانش از اعتبار افتاده و خریداران سخن بی‌مجال و حوصله شده بودند .

ترکتاز (مغول) در (۶۱۶ ه.ق .) و ادامهٔ حکومت ایلخانان (مغول) تا (۷۳۶ ه.ق .) بنای شکوه و عظمت تجدید شده ایران را که روبه سستی می‌رفت یکباره در هم کوبید و آنچه پیرامون شیوهٔ عمل آنان همه‌جا گفته‌اند که "آمدند و سوختند و کشتند و بردند و رفتند" ، آدمی را از دانش بیشتری به سوابق و وضع این روزگار ایران و برباد شدن مردمی و انسانیت و علوم و فنون بی‌نیاز می‌کند و نمای دقیق آن را در تواریخ می‌توان یافت .

نایسامانی‌های پیش از (مغول) تنها توانست جهت فکری شاعران را سبب به مضامین شعری تعبیر دهد و با توجه و گرایش بیشتر آنان به مسایل درونی و اجتماعی بازار غزل و دیگر انواع شعر را گرم‌تر کند ، یورش (مغول) نیز با همه اثرات نامطلوب خود اگرچه شاعران را به درون‌گرایی بیشتر مشغول داشت ولی توانست بنیان حکومت شعر را برچیند ، زیرا برخلاف تصور گروهی ، اثرات نامطلوب اینگونه تحولات اجتماعی در چند قرن پس از گذشتن آن آشکار می‌شود ، چنانکه اثرات حمله و حکومت دودمان مغول و تربیت وحشیانه و بی‌رحمی و بی‌عدالتی و یاساهای احمقانهٔ صحرایی آمان از قرن هشتم به بعد در ادب فارسی آشکار گردید و به قول (بهار) از اس‌رن به بعد "عروس ادب تا دیر زمانی نقاب نگشود و اگر گهگاه جلوه و جمالی در کنار روی نمود

با دلفریبی و عشوه‌گری دیرین برابری نتوانست کرد.^۱ و اکنون تحول (غزل) در ادواری با چنین دورنما، مورد بررسی در این گفتار است.

دگرگونی شکل غزل

با آنچه که پیرامون ناموس تطور و اصل تحول گفته و دورنمایی که به اختصار از اوضاع اجتماعی ایران نقش شد، بی‌گمان شکل ظاهری غزل که از انواع واژه‌ها، پیوند آنها ترکیبات گوناگون (صورخیال) تشکیل شده است نیز صورت تازه‌یی پذیرفت چنانکه این تغییر و تحول در شیوه^۲ اندیشه و چگونگی عواطف و تخیلات مردم آن روزگار و در نتیجه مضامین متجلی در شعر— که ناگزیر در تحول شکل ظاهری غزل مؤثر است— نیز پدید آمد.

زبان شاعران پیش از قرن پنجم، با همه مشخصاتش، از یک نوع سادگی و بی‌پیرایگی ابتدایی برخوردار بود، آمیخته‌نشدن زبان به واژه‌های بیگانه، اصیل بودن بیشتر واژه‌ها و اصطلاحات که رفته‌رفته از آن پس متروک ماند، توجه اندیشه^۳ شاعران به ظواهر زندگی و امور محسوس، روح شاد و پر نشاط و بهره^۴ کافی آنان از آسایش زندگی، سادگی عواطف و بی‌آلایشی روح آنان که در بخشهای پیش از آن سخن گفتیم، همه در این سادگی زبان، چه در شعر و چه در نثر، عامل مهمی بود، ولی گذشت زمان در مدت دو قرن به مناسبت تغییر تدریجی عوامل، سادگی ابتدایی زبان آن روزگار راه یکنوع سادگی شکوهمند و عمیق تبدیل کرد، سادگی‌یی که در کنار خود حرفه‌هایی داشت که آدمی راه اندیشه و تخیل می‌گماشت و ما اکنون اجزای آن را بررسی می‌کنیم.

الف — نفوذ واژه‌های بیگانه:

می‌دانیم که زبان عرب، پس از استقرار اسلام ناگزیر در ایران رواج یافت ولی

۱- ر. ک: (سبک‌شناسی)، ج ۳، ص ۱۶۷.

پس از قیام (صغاریان) که نسبت به حفظ افتخارات ایران از جمله زبان دزی دل‌بسته و پاپیند بودند نتوانست در نواحی شرقی ایران تاء شیر چشم‌گیری داشته باشد، (سامانیان) نیز که در (خراسان و ماوراءالنهر) حکومت می‌کردند از این توجه بی‌بهره نبودند، علاوه بر اینکه دوری مسافت مقر حکومت آنان از نواحی غربی و مجاور (بغداد) همراه با توجه آنان به شعر و زبان فارسی دری، این زبان را از آمیختگی بسیار با زبان عربی و واژه‌های آن دور می‌داشت، ولی نفوذ بیشتر این زبان در زمان (غزنویان) به مناسبت ارتباط و همبستگی سیاسی دربار آنان با (بغداد) آغاز شد، تا جایی که نامه‌های (محمود و مسعود غزنوی) گاه به دو زبان (عربی و فارسی) و گاه به (عربی) برای مرکز خلافت در (بغداد) نوشته می‌شد و یکی از مشخصات دبیری در دیوان رشایل، آشنایی و تسلط به این زبان بود و اشعار عربی گویندگان فارسی زبان این دوران، مانند قصیده (رائیه) از "ابوسهل زوزنی" ^۱ در شکار شیر (سلطان محمود) بهترین گواه رواج بیشتر زبان عربی در این روزگار می‌تواند بود ^۲، از سوی دیگر عامل نفوذ زبان عربی در دوران غزنوی به مناسبت فتح (ری و خراسان) که از (غزنین) به مرکز خلافت نزدیک تر بودند زمینه آشنایی با زبان عربی را بیشتر فراهم می‌کرد.

پس از (غزنویان)، (سلجوقیان) نیز به سبب عوام فریبی و تظاهر در امور دینی بر نفوذ ورود واژه‌های عربی، که از سویی به وسیله ترجمه آثار به زبان عربی تشدید شده بود افزودند و چیزی نگذشت که فتوحات (طغرل و آلب ارسلان) نیز مردم عراق را با خراسانی‌ها محصور ساخت و لشکریان خراسان تا (بغداد و آذربایجان) پیش ناختند و وسایل آمیختگی بیشتر ادبی و علمی ایرانیان و آشنایی آنان با فرهنگ و زبان عربی بیش از پیش فراهم شد، دیوان شاعران (خراسان)

۱- از امرای دربار (محمود غزنوی) که (مسعود غزنوی) او را به تصدی (دیوان عرض)

گماشت. ر. ک: (ف. م) اعلام. ۰-۲. ر. ک: (سبک‌شناسی) ج ۲، ص ۶۵.

به دست (قطران) رسید و آثار متصوفه از (بغداد) به خراسان نفوذ کرد و ناگزیر گذشته از واژه‌های عربی، اصطلاحات علمی، به‌کاربردن تشبیه و کنایه و استعاره در زبان و جمع بستن واژه‌های عربی به روش دستوری و متداول در زبان فارسی رایج شد و رفته رفته جای بیشتر واژه‌هایی را که در قرون سوم و چهارم و پنجم متداول بود گرفت، تا آنجا که به مرور زمان شکل (ملمع) در غزل که درباره آن سخن گفتیم^۱ رفته رفته رواج بیشتر یافت و سرودن شعر و غزل به زبان عربی نیز رایج شد و نمونه این آثار را در سروده‌های بیشتر نزدیک به اتفاق شاعران قرن ششم و هفتم و هشتم و پس از آن می‌توان یافت.

پس از چیرگی (مغول) ناگزیر زبان مردمان این قوم، زبان فارسی را از نفوذ واژه‌های مخصوص به آنان بی‌نصیب نگذاشت ولی ورود این واژه‌ها و اصطلاحات در شعر فارسی مانند آنچه از زبان عربی به شعر فارسی وارد شد و در هر مصرع یا بیت جایی برای خود یافت، محسوس و چشم‌گیر نبود.

ب - تغییر و تحول موارد کاربرد واژه‌ها :

در بخش گذشته اشاره شد که ورود افکار و اندیشه‌های عرفانی و بازنتاب‌آنها در غزل فارسی در برخی موارد شیوه کاربرد واژه‌ها را تغییر داد زیرا از سویی بیان مفاهیم گسترده عرفانی در مصاریع و ابیات محدود ممکن نبود و قالب ابیات غزل گنجایش چنین معاهیمی را در برخی موارد نداشت و از سویی دیگر به مناسبت مشکلاتی که به علل مذهبی و اجتماعی برای بیان اندیشه‌های عرفانی وجود داشت برخی از واژه‌های جدید ابداع و برخی واژه‌ها در حالی که به مفهوم اصلی خود بکار می‌رفتند به مفهوم دیگر و پربارتری که شاعران عرفانی از آن اراده می‌کردند به کار گرفته شد

۱- ر.ک: ص ۲۲۶ - ۲۲۸ همین کتاب .

که از آنها سخن گفتیم و به همین مناسبت شیوه^۱ غزلهای عرفانی، صرفنظر از مضامین آنها با شیوه^۲ تعبیر غزلیات عرفانی که در آن سخن به رمز و اشاره گفتن و تمایل به "سمبولیسم یا نشانه‌گرایی" پایه‌گذاری شده است اختلاف دارد، اگرچه در مجموع به هر دو گونه غزل، (شیوه^۳ عراقی) اطلاق می‌شود، به این ترتیب نه تنها در این دوران واژه‌های نوی ابداع یا مفاهیم دیگری از برخی آنها اراده شد، بلکه استعمال واژه‌های مخصوص قصیده و گویش‌های دیرین و آنچه از مشخصات شعرقرون سوم تا قرن پنجم بود رفته رفته در غزل متروک ماند.

حذف افعال بدون قرینه در شعر مانند شواهد زیر:

نه راه شدن، نه روی بودن معشوق ملول و ما گرفتار

* * *

آفرین خدای بر پدری که تو فرزند نازنین دارد

* * *

چشم عادت کرده بر دیدار دوست حیف باشد بعد از آن بر دیگری

که نمونه‌های آن در نثر (سعدی) نیز بسیار دیده می‌شود و یکی از مشخصات بارز برخی ابیات غزل اوست نیز از ویژگیهای غزل فارسی در این دوران است.

پ - صور خیال:

تحول و افزایش تدریجی (صورخیال) که به گونه‌های انواع (تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز) در شعر، به ویژه غزل، در مدت دو قرن صورت گرفت، آنچنان گسترده است که بیان دلایل و نمودن انواع و چگونگی آنها از حوصله^۱ این گفتار خارج است.

۱- علاقمندان به این موضوع می‌توانند به کتاب (صورخیال در شعر فارسی) از آقای دکتر (شفیعی کدکنی) مراجعه نمایند.

زیراهمانطور که در پیش اشاره شد (صورتخیال) بر اساس تخیل شاعران و ذوق شاعرانه آنان شکل می‌گیرد و عوامل انگیزنده تخیل در این دو قرن آنچنان با ادوار پیش از آن متفاوت است که باید پژوهش در آن، همراه با بررسی اندیشه‌های این دو قرن انجام گیرد ولی آنچه بطور کلی در این گفتار به مناسبت شکل غزل می‌توان عنوان کرد این است که:

چون به سبب تغییر محیط، بی‌توجهی پادشاهان به مدح و قصیده و بزرگداشت شاعران و بی‌بهره‌گی اینان از نعمت‌ها و آسایش و آرامشی که در قرون گذشته وجود داشت، این گروه رفته‌رفته به درون‌گرایی و عواطف خویش بیشتر توجه یافته بودند و میزان تخیل و درون‌اندیشی آنان نسبت به شاعران گذشته به گونه چشم‌گیری افزوده شده بود، ناگزیر نمایش این درون‌گرایی و تخیل از راه به کار بردن بیشتر تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه صورت می‌گرفت.

بدیهی است وقتی تنعم و آسایش کم شود، هنگامی که شاعران از عالم بیرونی و محسوسات به دنیای درونی و آرزویابی‌های معنوی مشغول شوند، زمانی که عشق از جنبه کاملاً جنسی و محسوس که زائیده شادکامی و سهل‌یابی معشوق است به سوی محرومیت و معنویت بیشتر سیر کند، ویژه آنکه این کیفیت از سوی به علت رواج عشق‌های عرفانی شدت یابد، عشق شاعران این قرون به گونه دیگری جز عشق شاعر قرون چهارم و پنجم جلوه می‌کند و صورت بیان می‌گیرد، در این عشق محسوسات سهم چشم‌گیری ندارد، آنچه محور و مایه عاطفی شاعر است تخیل و نازک‌اندیشی‌های معنوی است که ناگزیر در جامه پرنیانی تشبیهات لطیف و استعارات و کنایات رقیق و خیال‌انگیز بیان می‌شود و با تبدیل تشبیهات (محسوس به محسوس) به تشبیهات (محسوس به غیر محسوس) انسان را با دنیای صور لطیف خیال مجرد شاعر غزل‌گوی آشنا می‌کند.

گذشته از این موارد ، (تشبیه غیر مستقیم) که به ویژه در غزل‌های شاعران او اواخر این قرون مانند (سعدی) و (حافظ) بیشتر دیده می شود از لطایف زبان غزل است که در گذشته بی سابقه بوده است ، برای نمونه به این دو بیت از (حافظ) توجه کنیم :

به یک کرشمه که نرگس به خود فروشی کرد فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت

* * *

پیش رفتار تو پا برنگرفت از خجالت سروسرکش که به ناز از قد و قامت برخاست

چنانکه ملاحظه می شود ، در این ابیات (چشم و قد) معشوق به هیچ وجه مستقیم به (نرگس) و (سرو) مانند نشده است^۱ ، ولی پیوند معنوی بی که مصاربع دوم هر بیت با مصراع‌های نخست دارند ، تخیل شاعرانه^۲ گوینده را که (چشم معشوق) را چون (نرگس) و قامت او را چون (سرو) می دیده ، بازگویی کند و یک نوع موسیقی معنوی و خیال انگیز به شعر می بخشد .

نه تنها این گونه تشبیهات از ویژگیهای شیوه^۳ تعبیر او اواخر این قرون است ، بلکه اصولاً به دلایلی که یاد شد ، بسیاری تشبیهات ، به ویژه تشبیهات محسوس به غیر محسوس و بالعکس و به کار گرفتن ترکیب‌های جدید و اضافه‌های (استعاری و اقترانی) و انواع مجاز و کنایه‌های دلنشین و بسیار روشن ، یکی از مشخصات چشم گیر تحول شیوه^۴ غزل در قرون (ششم و هفتم و هشتم) است که به تدریج در زبان (حافظ) به حد اعتلای معقول رسید و برخی از انواع این تعابیر مانند آنچه در ابیات زیر دیده می شود :

در ده رکاب می که شعاعش عنان زنان بر خنگ صبح برقع رعنا برافگند

" خاقانی "

چراغ صاعقه^۵ آن سحاب روشن باد که زد به خرمن من آتش محبت او

۱- ر. ک. : (از کوچه رندان) ، ص ۱۰۵-۱۰۶ .

ساقی چراغ می به ره آفتاب‌دار گو بر فروز مشعلهٔ صبحگاه از او
"حافظ"

چنانکه خواهیم دید پایه‌های شیوه‌ی را که از قرن نهم به بعد به نام (سبک هندی) در ایران رواج یافت استوار کرد.

ت - اوزان مورد استعمال در غزل :

آقای دکتر (خانلری) در پژوهش عالمانه‌ی که زیر عنوان (تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل) کرده‌اند ۲۰۹۹۶ غزل را از دیوانهای ۵۱ شاعر مربوط به (از آغاز قرن ششم تا پایان قرن سیزدهم) مورد مطالعه قرار داده و نسبت درصد استعمال هریک از اوزان را در غزلیات آنان ضمن بررسی سیر تحول، در موارد استعمال آنها باز نموده‌اند^۱ که بی‌تردید از آنچه به مناسبت گنجایش این گفتار پیرامون اوزان مورد استعمال در قرون (ششم و هفتم و هشتم) خواهد آمد مکملتر و جامع‌تر خواهد بود.

تعداد ۹۲۱۱ غزل از این اشعار مربوط به ۲۹ تن از شاعرانی است که از آغاز (قرن ششم) تا پایان (قرن هشتم) می‌زیسته و در این بررسی شایسته^۲ توجه بوده‌اند و در این گفتار به نتیجه‌گیری کلی از اوزان مورد استعمال در این اشعار بسنده می‌شود :

اوزان کوتاه

شماره ^۳ وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حد متوسط کار برد وزن در غزلیات هر دوران	حد متوسط کار برد وزن در غزلیات سه قرن
۱	هزج مسدس اُخرب مقبوض محذوف : مفعول مفاعیلن فَعولن	نیمهٔ اول قرن ششم نیمهٔ دوم قرن ششم قرن هفتم نیمهٔ اول قرن هشتم نیمهٔ دوم قرن هشتم	۹/۵۴ ۸/۹۰ ۶/۹۱ ۳/۴۱ ۲/۲۰	۶/۱۹

شماره وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حد متوسط کار برد وزن در غزلیات هر دوران	حد متوسط کار برد وزن در غزلیات سه قرن
۲	رمل مسدس محذوف : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	نیمه اول قرن ششم	۷/۷	۶/۱۶
		نیمه دوم قرن ششم	۱۱/۷۹	
		قرن هفتم	۵/۲۰	
		نیمه اول قرن ششم	۳/۴۹	
۳	هزج مسدس محذوف : مفاعیلن مفاعیلن فعولن	نیمه اول قرن ششم	۸/۳۰	۶/۳۰
		نیمه دوم قرن ششم	۱۰/۳۶	
		قرن هفتم	۱۰/۸۵	
		نیمه اول قرن هشتم	۶/۶۴	
۴	خفیف مخبون محذوف : فاعلاتن مفاعیلن فعولن	نیمه دوم قرن ششم	۱۰/۷۴	۷/۰۵
		نیمه دوم قرن ششم	۱۱/۰۷	
		قرن هفتم	۷/۲۱	
		نیمه اول قرن هشتم	۳/۷۱	
		نیمه دوم قرن هشتم	۲/۷۳	

چهار وزن دیگر از اوزان کوتاه عبارتند از :

۵- رمل مسدس مخبون مخذوف = فعلاتن فعلاتن فعلن

۶- سریع مطوی مکشوف = مفتعلن مفتعلن فاعلن

۷- هزج مسدس اخرب مقبوض = مفعول مفاعلن مفاعیلن

۸- متقارب مشمن مقصور = فعولن فعولن فعولن فعول

که حد متوسط استعمال هر چهار وزن در این دوران در (نیمه اول قرن ششم ۵/۶۴) ،
در (نیمه دوم قرن ششم ۸/۲۸) ، در (قرن هفتم ۴/۵۴) ، در (نیمه اول قرن
هشتم ۳/۵۴) ، در (نیمه دوم قرن هشتم ۱/۸۴) بوده است .

از نتایجی که آقای دکتر (خانلری) بانمایش آمار دقیق شماره نسبی غزلها
در کتاب خویش گرفته است چنین بر می آید که :

۱- در هر دوره شماره نسبی غزلهایی که هریک از شاعران به یکی از چهار وزن
کوتاه نخست سروده اند به یکدیگر نزدیک است و استعمال وزنهاي (۴ و ۳) در نیمه
قرن ششم و قرن هفتم بیش از قرون دیگر رایج بوده است .

۲- در (قرن ششم) ، به ویژه نیمه نخست آن شاید به دلیل اینکه هنوز
غزل در مرحله تکامل بوده و شیوه خاصی نیافته ، یا آنکه نقص و خلط دواوینی که
از شاعران این دوره برجای مانده ، اختلاف سلیقه شاعران در اتخاذ اوزان بیش
از اغلب ادوار دیگر است .

۳- دوری مکان زیست شاعران به سبب دوق و سلیقه خاصی که در هریک از
نواحی ایران وجود داشته ، در گزینش اوزان برای غزل سرایی موثر بوده است ،
چنانچه شماره نسبی غزلهایی که (عطار و انوری) در نواحی (خراسان) و (خاقانی
و مجیر بیلقانی) در نواحی (آذربایجان) در چهار وزن کوتاه نخست سروده اند
به یکدیگر نزدیک است و از دقت در آنها می توان نتیجه گرفت که دو شاعر آذربایجانی

کمتر از دو شاعر خراسانی به اوزان کوتاه یاد شده تمایل داشته اند و این وزن ها در (خراسان) بیشتر مورد پسند ذوق و معمول بوده است .

۴- ذوق برخی از شاعران در انتخاب وزن با معاصران اختلاف داشته و به سلیقه شاعران دورانهای پیش از خود نزدیک تر است ، این اختلاف پایه سبب پیروی از یکی از شاعران بزرگ متقدم و یا به سبب تعلق بیشتر به نسل پیش است ، چنانکه (عراقی) به سبب تاء شیرپذیری از (عطار) اوزان غزلهای خویش را بیشتر شبیه وی انتخاب کرده و از اوزان رایج تر در (قرن هفتم) دور افتاده است و یا اوزان غزلهای (کمال الدین اسماعیل) که در (قرن هفتم) می زیسته ، به اوزان معمول در نیمه دوم (قرن ششم) نزدیک تر است و شیوه بیان و مفاهیم غزلهای او نیز به سبب پیروی از پدرش (جمال الدین عبدالرزاق) به شیوه غزلهای این دوران بیشتر شباهت دارد .^۱

۵- چون دگرگونی پذیری در تمام عوامل شعر به مناسبت سیر تدریجی محیط رفته رفته و به مرور صورت می گیرد برخی شاعران مانند (معزی ، عبدالواسع جبلی ، عمادی شهریار) در نیمه نخست (قرن ششم) ، پیشرو غزلسرایان (قرن هفتم) در ترک اوزان کوتاه و خفیف بوده اند و برخی دیگر چون (کمال الدین اسماعیل) به دلایلی که گفته شد از این نظریه (قرن ششم) و اوزان رایج در آن بیشتر تمایل داشته اند .

۶- شماره نسبی غزلهای شاعران بزرگ در هر وزن ، به حد متوسط استعمال همان وزن در زمان ایشان بسیار نزدیک است ، چنانکه این کیفیت در غزلهای (سنایی و خاقانی و سعدی و حافظ) دیده می شود . حاصل آنکه تمایل شاعران

۱- ر. ک : (تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل) ،

نیمه اول (قرن ششم) نسبت به استعمال چهار وزن کوتاه نخستین کمتر بوده و فقط ۳۶/۲۵ درصد از مجموع آثار غزلسرایان این دوره در اوزان مزبور سروده شده است ، ولی در نیمه دوم (قرن ششم) که تمایل به استعمال این اوزان تا حدی فزونی یافته ، این نسبت در صد به (۴۲/۱۲) می رسد و از آن پس باز رو به کاهش می رود و به ترتیب در (قرن هفتم) به ۳۰/۱۷ و در نیمه اول (قرن هشتم) به ۱۷/۲۵ و در نیمه دوم آن به ۱۲/۹۹ در صد می رسد و چهار وزن دیگر از اوزان هشتگانه کوتاه چنانکه گفته شد پس از نیمه اول (قرن ششم) بسیار کم مورد استفاده واقع شده و تقریباً متروک مانده اند .

اوزان متوسط ثقیل

شماره وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حد متوسط کار برد وزن در غزلیات هر دوران	حد متوسط کار برد وزن در غزلیات سه قرن
۹	مضارع مثنی‌اخر ب مکفوف محدوف ؛ مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	نیمه اول قرن ششم	۱۰/۲۲	۹/۷۰
		نیمه دوم قرن ششم	۷/۷۶	
		قرن هفتم	۸/۳۶	
		نیمه اول قرن هشتم	۱۱/۵۶	
		نیمه دوم قرن هشتم	۱۰/۵۲	

بقیه جدول در صفحه بعد

شماره وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حد متوسط کار برد وزن در غزلیات هر دوران	حد متوسط کار برد وزن در غزلیات سه قرن
۱۰	رمل مثنی محذوف ؛ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	نیمه اول قرن ششم	۱۲/۱۶	۹/۱۳
		نیمه دوم قرن ششم	۳/۲۳	
		قرن هفتم	۵/۶۴	
		نیمه اول قرن هشتم	۱۰/۰۶	
		نیمه دوم قرن هشتم	۱۴/۰۸	

از بررسی جدول بالا نتیجه گرفته می شود که وزن شماره ۹ (در نیمه اول قرن ششم) به اعتدال رایج بوده و پس از آن رفته رفته از استعمال آن کاسته شده و مجدداً تا پایان (قرن هشتم) کار برد آن به (نیمه قرن ششم) نزدیک شده است و وزن شماره ۶ (ده) نیز در نیمه ۶ نخست (قرن ششم) استعمال بیشتری داشته چنانکه تنها (سنایی) ۲۶/۳ در صد از غزلهای خود را در این وزن سروده است ولی در نیمه دوم (قرن ششم) که توجه شاعران به کاربرد اوزان کوتاه افزایش یافت رواجی در استعمال این وزن مشاهده نمی شود تا آنکه در (قرن هفتم و هشتم) مجدداً این وزن مورد توجه واقع شد و در پایان (قرن هشتم) استعمال آن به ۱۴/۰۸ درصد رسید .

در مورد کار برد اوزان (متوسط تقبیل) نیز نزدیک بودن ذوق شاعرانی که در یک سامان زندگی می کرده اند صادق است ، چنانکه (عطار) و (انوری) هر

بکتاب ۱۶/۱۷ ترتیب ۵/۱۰۶ و ۷/۶۰ درصد از غزلیات خود را در وزن شماره (۹) و ۴/۹۳ و ۲/۳۱ درصد از غزلیات خود را در وزن شماره (۱۰) سروده اند و باز در مورد استعمال این دو وزن (کمال الدین اسماعیل و عراقی) به ترتیب به مناسبت پیروی از (جمال الدین عبدالرزاق) و (عطار) نزدیکند و این کیفیت در غزلیات (سعدی) و (حافظ) نیز با وجود فاصلهٔ زمانی مشاهده می شود!

اوزان متوسط خفیف

شماره وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حد متوسط کاربرد وزن در غزلیات هر قرن	حد متوسط کاربرد وزن در غزلیات هر قرن
۱۱	مجث مخبون محذوف : مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلمن	نیمه اول قرن ششم	۴/۴۳	۱۰/۱۳
		نیمه دوم قرن ششم	۲/۴۳	
		قرن هفتم	۱۶/۲۶	
		نیمه اول قرن هشتم	۱۲/۵۸	
		نیمه دوم قرن هشتم	۱۴/۹۷	
			
۱۲	رمل مثنی مخبون محذوف : فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلمن	نیمه اول قرن ششم	۵/۷۶	۱۰/۹۱
		نیمه دوم قرن ششم	۴/۴۰	
		قرن هفتم	۱۲/۱۰	
		نیمه اول قرن هشتم	۱۳/۴۳	
		نیمه دوم قرن هشتم	۱۸/۸۶	

۱- ر. ک : (تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل) ،

ص ۱۸۱ - ۱۸۲ .

از بررسی جدول بالا نیز نوسان میزان استعمال و رواج اوزان شماره* (۱۲ و ۱۱) از نیمه اول (قرن ششم) تا پایان (قرن هشتم) کاملاً "مشهود است و از میزان کاربرد این اوزان روشن می شود که در شکل گرفتن غزل فارسی که از (قرن هفتم) شیوه خاص خود را یافته است ، این دو وزن تا پایان (قرن هشتم) چه مقامی یافته و حتی چنانکه خواهیم دید با تمام دگرگونیهایی که پس از این قرون در ذوق و سلیقه غزلسرایان حاصل شده است چگونه این مقام را حفظ کرده اند .

شایسته است در مورد وزن شماره* (۱۲) نیز برای مشاهده و احساس نزدیکی (کمال الدین اسماعیل) به (جمال الدین عبدالرزاق) و (عراقی) به (عطار) به متوسط کار برد این اوزان وسیله آنان توجه شود :

وزن شماره* ۱۲	نام
۵/۷۸	" جمال الدین عبدالرزاق "
۵/۶۶	" کمال الدین اسماعیل "
○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	
۱/۷۲	" عطار "
۲/۷۶	" عراقی "

در حالی که حد متوسط استعمال این وزن در دوران زندگی (کمال الدین) و (عراقی) یعنی (قرن هفتم) ۱۲/۱۰ در صد بوده است و به این ترتیب انتخاب این اوزان وسیله این شاعران می تواند نموداری از پیروی آنان از دوشاعر (قرن ششم) و یا کشش نسبت به آنان باشد .

اوزان بلند ثقیل

شماره وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حد متوسط کار برد در غزلیات هر دوران	حد متوسط کار برد وزن در غزلیات سه قرن
۱۳	هزج مثنی سالم مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	نیمه اول قرن ششم	۲/۳۲	۳/۹۳
		نیمه دوم قرن ششم	۳/۵۰	
		قرن هفتم	۳/۶۶	
		نیمه اول قرن هشتم	۴/۹۲	
		نیمه دوم قرن هشتم	۵/۱۸	
۱۴	رجز مثنی سالم ؛ مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	نیمه اول قرن ششم	۵/۳۲	۱/۴۸
		نیمه دوم قرن ششم	۲/۵۷	
		قرن هفتم	۱/۵۳	
		نیمه اول قرن هشتم	۲/۴۶	
		نیمه دوم قرن هشتم	۱/۷۲	

حد متوسط استعمال اوزان بلند ثقیل در جدول بالا نشان می دهد که وزن شماره (۱۳) در این سه قرن رفته رفته رواج یافته ولی استعمال آن به بسیاری دیگر اوزان گذشته نبوده است و وزن شماره (۱۴) نیز جز در شعر (مولانا) اصولاً رونق استعمالی پاورقی در صفحه بعد

در غزلیات این دوران نداشته و چنانکه خواهیم دید در دورانهای بعد نیز چندان مناسب غزل تشخیص داده نشده است .

بطور کلی حد متوسط استعمال اوزان (بلند ثقیل) مانند دیگر اوزان در غزلیات شاعران نواحی غربی مانند : (خاقانی ، مجیر ، نظامی) به یکدیگر نزدیک است و این گروه بیش از شاعران (خراسان) مانند : (عطار) و (انوری) به این اوزان تمایل نشان می دهند ، ولی در هر حال ، نسبت استعمال هر دو وزن نزد شاعران بزرگ نسبتاً " به یکدیگر نزدیک است چنانکه این کیفیت در شماره نسبی غزلهای (سعدی و حافظ) نیز مشاهده می شود.^۱

اوزان متناوب

به طوریکه در پیش اشاره شد اوران (متناوب) اوزانی هستند که پس از هر دو رکن از چهار رکن آن سکوتی در آهنگ وزن وجود دارد ، مانند : (مفعول فاعلاتن - مفعول فاعلاتن) یا (مفاعلی فعلاتن - مفاعلی فعلاتن) و مجموع آنها از شش وزن تشکیل می شود و اگر چه سه وزن آنها بیشتر از سه وزن دیگر در غزل رایج بوده است ولی استعمال آنها در غزل چندان قابل توجه نیست .

به جدولی که نمودار استعمال اوزان (متناوب) در سه قرن مورد بحث است توجه می کنیم :

پاورقی صفحه قبل

۱- غزلیات (مولانا) به سبب کیفیت استثنائی خود در اوزان مختلف در این آمارگیری ماخذ محاسبه قرار داده نشده است .

۱- ر . ک : (تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول در اوزان غزل) ،

ص ۱۹۴ .

سه وزن (متناوب) که بیشتر مورد استعمال قرار گرفته است

شماره وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حد متوسط کاربرد وزن در غزلیات هر دوران	حد متوسط کاربرد وزن در غزلیات سه قرن
۱۵	منسرح مثنی مطوی مخبون مکشوف : مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	نیمه اول قرن ششم	۲/۱۰	۲/۲۵
		نیمه دوم قرن ششم	۲/۸۸	
		قرن هفتم	۳/۵۹	
		نیمه اول قرن هشتم	۱/۹۱	
		نیمه دوم قرن هشتم	۰/۸۰	
۱۶	مضارع مثنی اخب : مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	نیمه اول قرن ششم	۲/۰۹	۳/۰۷
		نیمه دوم قرن ششم	۴/۶۵	
		قرن هفتم	۳/۵۹	
		نیمه اول قرن هشتم	۲/۷۲	
		نیمه دوم قرن هشتم	۳/۲۲	
۱۷	رجزمثنی مطوی مخبون : مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	نیمه اول قرن ششم	۰/۳۰	۱/۶۳
		نیمه دوم قرن ششم	۳/۴۹	
		قرن هفتم	۱/۷۷	
		نیمه اول قرن هشتم	۱/۴۷	
		نیمه دوم قرن هشتم	۱/۱۴	

نوسان میزان متوسط استعمال این سه وزن در دوران مورد بحث با مراجعه به جدول بالا روشن است و چنین به نظر می رسد که بطور کلی وزن شماره (۱۶) ازدو وزن دیگر بیشتر رایج بوده است .

سه وزن (متناوب) که کمتر مورد استعمال قرار گرفته است

شماره وزن	نام وزن	زمان کاربرد	حد متوسط کار برد وزن در غزلیات هر دوران	حد متوسط کار برد وزن در غزلیات سه قرن
۱۸	هزج اخرب : مفعول مفاعیلین مفعول مفاعیلین	نیمه اول قرن ششم	۱/۹۰	۲
		نیمه دوم قرن ششم	۲/۹۹	
		قرن هفتم	۱/۶۰	
		نیمه اول قرن هشتم	۲/۲۵	
		نیمه دوم قرن هشتم	۱/۲۳	
۱۹	رمل مشکوک : فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن	نیمه اول قرن ششم	۱/۲۳	۱/۴۷
		نیمه دوم قرن ششم	۲/۳۷	
		قرن هفتم	۲/۲۹	
		نیمه اول قرن هشتم	۰/۸۵	
		نیمه دوم قرن هشتم	۰/۶۴	
۲۰	مجث مخبون : مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلاتن	نیمه اول قرن ششم	۰/۶۵	۱/۲۴
		نیمه دوم قرن ششم	۰/۳۵	
		قرن هفتم	۱/۵۵	
		نیمه اول قرن هشتم	۲/۲۱	
		نیمه دوم قرن هشتم	۱/۴۴	

دکتر (خانلری) نوشته است این سه وزن از اوزان شماره (۱۵ و ۱۶ و ۱۷) کمتر مورد استعمال بوده است ولی چنانکه مشاهده می شود وزن شماره (۱۸) از وزن شماره (۱۷) بیشتر مورد استعمال قرار گرفته و رویهم نسبت کثرت استعمال به ترتیب زیر بوده است :

وزن شماره ۱۶	۳/۰۷
وزن شماره ۱۵	۳/۲۵
وزن شماره ۱۸	۲
وزن شماره ۱۷	۱/۶۳
وزن شماره ۱۹	۱/۴۷
وزن شماره ۲۰	۱/۲۴

ترقی میزان استعمال در نیمه (قرن ششم) مرهون تمایل ویژه غزلسرایان (آذر بایجان) به اینگونه اوزان است که یکی از خصایص شیوه ایشان است چنانکه (نظامی) ۳۸/۵۲ و (خاقانی) ۱۶/۳۶ در صد از غزلهای خود را در این اوزان سروده اند ، در حالی که در همین دوران (عطار) و (انوری) در (خراسان) به ترتیب ۱۰/۹۲ و ۷/۹۲ در صد از غزلهای خود را با این وزن ها ساخته اند ، از طرفی اوزان (متناوب) و اوزان (متوسط ثقیل) در رواج یافتن یا متروک ماندن باهم نسبت معکوس دارند .

این بود شمه بی از دگرگونی اوزان و میزان استعمال هر یک از آنها از نیمه اول (قرن ششم) تا پایان (قرن هشتم) ، ولی توجه دقیق تر و بیشتری به آثار وحد متوسط غزلهای شاعران در هر وزن و هر زمان پژوهشگر را به نکات جالب و دقیق تری رهنمون می شود که برای آگاهی از آن به نتیجه دانشمندان می که آقای دکتر (خانلری

در این مورد گرفته اند اشاره می شود^۱؛

در نیمه اول (قرن ششم) که آغاز رواج غزل در شعر فارسی است ، هریک از شاعران به مناسبت ذوق و سلیقه خویش راهی را برگزیده اند ، مثلاً " سنایی) ۲۶ و (ادیب صابر) ۷/۴۰ درصد از غزلیات خود را بر وزن شماره (۱۰) سروده اند در حالیکه در دیوان (ابوالفرج رونی) غزلی به این وزن یافت نمی شود .

این اختلاف در بکار گرفتن اوزان دیگر وسیله شاعران نیز مشهود است ، زیرا وزن شماره (۳) در غزلیات (ابوالفرج رونی) و (سنایی) به ترتیب (۲۵/۹) و (۵/۱۰) درصد مورد استفاده قرار گرفته است ولی به هر حال که نگاه تشابه وجه اشتراکی مانند تمایل به استعمال اوزان (کوتاه) میان شاعران این دوره در انتخاب وزن یافت می شود و به نظر می رسد که این شاعران اوزان (کوتاه) را برای غزلسرایي و اوزان (متوسط و بلند) را برای قصیده سرایی به کار گرفته اند .

در همین دوران (امیر معزی) و پس از وی (عبدالواسع جبلی) اوزان (متوسط خفیف) یعنی وزن های شماره (۱۱ و ۱۲) را که پیش از آن (فرخی) در قصیده به کار می برد برای غزلسرایي برگزیده اند و این دو وزن از اواسط (قرن هفتم) به بعد جای خود را در میان اوزان اصلی غزل یافته اند .

در نیمه دوم (قرن ششم) با آنکه تمایل غزلسرایان به اوزان (کوتاه) بیش از نیمه اول این قرن است ، در انتخاب اوزان دوشیوه و ویژه بطور مشخص دیده می شود ، یکی شیوه شاعران (خراسان) مانند : (عطار) و (انوری) که (جمال الدین عبدالرزاق) نیز با آنها در این جهت مشابهت دارد - این شاعران (اوزان کوتاه) شماره (۴-۱)

۱- ر . ک : (تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل) ،

را بیش از دیگر اوزان مورد استفاده قرار داده و حتی از این جهت چنانکه اشاره شد (کمال الدین اسماعیل) و (عراقی) راکه در (قرن هفتم) می زیسته اند زیرتأثیر گرفته اند - و دیگر شیوه غزلسرایان (آذربایجان) مانند: (خاقانی) و (نظامی) و (مجیر بیلقانی)، که بیشتر به اوزان (بلندثقیل) و اوزان (متناوب) تمایل نشان داده اند.

(قرن هفتم) دوره رواج استعمال اوزان متوسط، به ویژه اوزان (متوسط خفیف) است که به وسیله شاعرانی از نیمه اول (قرن ششم) مانند: (معزی)، (جلی)، (عمادی) رواج گرفت و در نیمه دوم این قرن از رونق آن کاسته شد، از شاعران این دوره (سعدی) و "نزاری قهستانی" ^۱ کمتر و "همام تبریزی" ^۲ و "مجد همگر" ^۳ به ترتیب بیشتر از وزنهای (ثقیل) استفاده کرده اند.

در نیمه اول (قرن هشتم) اگرچه تأثیر (سعدی) آن چنان است که شاعران این دوران از پیروی او نمی توانسته اند دور بمانند، ولی استعمال اوزان (متوسط ثقیل) در این دوران رو به افزایش است و در نیمه دوم این قرن جز (حافظ) که از نظر گزینش وزن به (سعدی) متمایل است، غزلسرایان دیگر به وزن شماره (۱۰)

۱- (سعد الدین بیرجندی، دگ: ۷۲۰ ه. ق. ۰) شاعر اسماعیلی مذهب ایرانی

که تخلص خود را از خلیفه (المستنصر بالله) خلیفه (فاطمی) مصر معروف به (نزار) گرفته است.

۲- (خواجه همام الدین، ابن علوی تبریزی)، دگ: (۷۱۳ یا ۷۱۴ ه. ق. ۰)

ر. ک: (م. ا. اعلام)

۳- (مجد الدین همگر شیرازی، دگ: ۶۸۶ ه. ق. ۰)، ر. ک: (م. ا. اعلام)

اعلام.

توجه خاص نشان داده اند در حالی که اوزان (خفیف) که به وسیله (سعدی) و (حافظ) و دیگران رواج یافته نیز از رواج نیفتاده است و این روش تا پایان (قرن هشتم) نیز بدین شیوه ادامه می یابد .

بطور کلی تانیمه های (قرن هشتم) اوزان مورد استعمال ضربی تروسرود آورتر است ولی از این هنگام به بعد که اثر نابسامانیهای اجتماعی و یورش (مغول) رفته رفته آشکار می شود ، اوزان (متوسط ثقیل) به ویژه وزن شماره (۱۰) که آهنگی متین و غم انگیز دارد ، رواج بیشتری پیدا کرده و اوزان (۱۳ و ۱۴) که بلندتر و متین تر است به سبب غم انگیز نبودن و نشاط و هیجانی که در آهنگ آنهاست رواجی نیافته است . در جدول زیر شیوه غزلسرایی ، و محل و زمان رواج آن بر اساس اوزانی که بیستر در غزل معمول بوده است دیده می شود :

شیوه غزلسرایی	مکان رواج	زمان رواج	اوزانسی که بیشتر به کار رفته است
خراسانی	خراسان و عراق	قرن ششم	اوزان کوتاه
آذربایجانی	شمال غربی ایران	نیمه دوم قرن ششم	اوزان متناوب
شیرازی	فارس و کرمان و عراق	قرون هفتم و هشتم	اوزان متوسط خفیف

این بود یک نگاه اجمالی به میزان کار برد اوزان مختلف و رواج هر یک از آنها از آغاز (قرن ششم) تا پایان (قرن هشتم) هجری قمری که در حقیقت شروع شکفتگی و رواج غزل و جلوگاه سیر تکامل آن است .

تردید نیست که در به وجود آمدن یک شیوه ، یا تبدیل روشی به روشی دیگر ، ه ویژه در شعر تنها یک عامل نمی تواند مؤثر باشد ، ولی اوزان معمول در غزل و

تأثیر آنرا در روش شاعران غزلسرا ، میان عوامل دیگر پدید آورنده سبک ، مانند شیوه تعکر و پیوند واژه‌ها و خلق ترکیبات و روش تعبیر ، نمی‌توان نادیده گرفت .

ث — تأثیر متقابل زبان قصیده و غزل بر یکدیگر :

در بررسی شیوه غزلسرایان بزرگ این قرون اشاره شد که پس از کاهش رونق قصیده سرایی و گرایش بیشتر شاعران به بیان عواطف درونی و احوال شخصی در غزل ، اگر چه قصیده سرایی یکباره متروک نگردید و همچنان محملی برای پیوند شاعران به دستگاه پادشاهان و امیران بود ، ولی ممارست و توجه شاعران به غزلسرایی و زبان نرم و ملایم غزل ، قصیده‌های آنان را از آن استحکام و وطنه‌ء موج در قصاید قرون (سوم و چهارم و پنجم) بی نصیب گذارد ، زیرا از (قرن ششم) به بعد نه تنها در مدایح ، آنچنان گزاف گویی و اغراق در بزرگداشت ممدوح دیده نمی‌شود ، بلکه لطافت زبان غزل نیز تا حد زیادی در آن تأثیر گذاشته ، چنانکه برای مثال قصاید (انوری و ظهیر) به ویژه (سعدی) ، به هیچوجه بازبان قصاید (رودکی و عنصری و فرخی) و حتی دیگر شاعران تا (قرن پنجم) قابل مقایسه نیست و هرچه از (قرن ششم) به (قرن هشتم) نزدیک می‌شویم ، این ویژگی در قصاید این دوران بیشتر به چشم می‌خورد .

باید دانست که این تأثیر ، یعنی نفوذ زبان و شیوه تعبیر غزل در قصیده ، نتوانسته است به طور یک جانبه و در یک جهت سیر کند ، بلکه زبان قصیده و شیوه تعبیر معمول در آن نیز به ویژه در روش غزلسرایی شاعران قصیده‌سرای (قرن ششم) تأثیر گذاشته است ، چنانکه آن سکوتی که در آهنگ برخی ابیات قصاید گهگاه به چشم می‌خورد و به آن صلابت و استواری می‌بخشد ، در آهنگ غزل‌های این دوران کم و بیش دیده می‌شود و واژه‌های معمول در قصیده نیز گهگاه در غزلیات به چشم می‌خورند که چون در بررسی شیوه غزلسرایی شاعران این دوران از موارد و شواهد آن یاد

شده است ، از تکرار مجدد آن خودداری می شود .

حاصل آنکه چون شاعران از (قرن ششم) به بعد ، بی آنکه پیوند خود را یکسره از قصیده گسسته باشند به غزلسرایی نیز متمایل شده بودند و اصولاً "باتوجه به زمان طولانی و دیرپایی که اثرات هر تحول نیاز دارد ، هرچه از آغاز (قرن ششم) به پایان (قرن هشتم) نزدیک می شویم تأثیر زبان قصیده در غزل کمتر و تأثیر زبان غزل در قصیده بیشتر می شود ، تاجایی که ذر غزلیات (سعدی و حافظ) مطلقاً اثری از زبان قصیده احساس نمی شود ، درحالی که زبان آنان در قصیده به نرمی و لطف زبان غزل آمیخته شده است .

دگرگونی اندیشه ها و مضامین در غزل

اندیشه ها از هر دست و در هر مقام و ارزشی باشند تا به صورت مجرد در ذهن آدمی هستند و به وسیله قالبی از انواع هنرها شکل نیافته و از ماهیت (ذهنی) به صورت (عینی) تبدیل نشده اند قابل ارزیابی نخواهند بود ، ولی آنگاه که شکل ظاهری و قابل انتقال و فهم یابند ، داوری در باره چگونگی و شیوه نمود آنها ممکن می شود .

به همین دلیل است که ادبیات را (Forme) گفته اند ، و این چگونگی شیوه های تعبیرات است که سبکهای مختلف را در ادبیات مشخص می کند ، ولی با این حال با پیوستگی معنوی و دقیقی که همواره میان اندیشه و قالب موجود است ، به نظر نگارنده ، جهان بینی و دوراندیشی و نوع عواطف و اندیشه های شاعران را نمی توان در پدید آوردن شیوه ها و سبک ها بی تأثیر دانست ، زیرا اگر بپذیریم که در شعر واقعی اندیشه ها و مضامین در حال شکل گرفتن ، زبان و روش مناسب با

۱-رک : ص : ۴۴۵ ، ۴۶۱ ، ۴۶۲ ، ۴۷۷ همین کتاب .

نمایش خود را همراه می‌آورند ، شیوهٔ اندیشه‌ها و مسایلی که در دورانهای مختلف و به علل گوناگون برای اندیشگری و تأثیر پذیری عقلی و عاطفی شاعران مطرح است نیز می‌تواند در پدید آوردن سبکها سهمی داشته باشد .

ممکن است گفته شود بسیاری شاعرانی که یک مضمون واحد و اندیشهٔ همگون را در دو شیوهٔ متمایز سروده اند ، و اگر به این نکته دقیق‌کاملاً توجه شود ، امکان این هست که دو مضمون در کلیات شباهت داشته باشند ولی در اجزای متشکل خود به سبب آنکه میزان تأثیر پذیری و عواطف شاعران و میزان بازده آنان در بیان مفاهیم (ذهنی) به (عینی) متفاوت است یکسان نباشند ، به همین دلیل مشاهده می‌شود که در شعر فارسی ، با هر سبک و شیوهٔ خاصی مقابل می‌شویم ، اندیشه‌ها و بینش‌های نوی را مطرح می‌بینیم که در عین حال به تمامی با آنچه در سبکهای پیشین به چشم می‌خورد منطبق و نزدیک نیست .

در حقیقت تحول و دگرگونی در ادبیات را می‌توان تا حدی با رشد و بلوغ آدمی مقایسه کرد و در این مقایسه جسم و روح را مقابل قالب و مضمون قرار دارد زیرا همان گونه که جسم آدمی پیش از بلوغ ، رشد سریع تری دارد و در این حال اندیشهٔ وی دیر سیرتر و آرام‌تر تکامل می‌یابد ، این تفاوت در دوران نوپایی و دو قرن و نیم آغاز شعر پارسی نیز به چشم می‌خورد ، اندیشه‌ها سطحی‌تر و در حد مسایل محسوس و ظاهری زندگی عادی است و به همین دلیل ، زبان شعر در این قرون ساده و روشن و بدون پیچیدگی و تا حد زیادی عاری از تعقید و ابهام و استعاره و کنایه است .

ولی همانگونه که رشد جسم در آدمی به مرحله‌یی می‌رسد که از تندسیری گذشته باز می‌ماند و روح در مقابل سریع تر به سوی کمال می‌رود و تعادلی میان این دو ایجاد می‌شود ، در این مرحله از ادبیات نیز چنین کیفیتی و تناسبی میان قالب و مضمون

دیده می شود ، به همین دلیل در غزلیات از (قرن ششم) تا پایان (قرن هشتم) ، نه زبان غزل نا پخته و در بیان مضامین و اندیشه ها ناتوان است ، و نه اندیشه ها آنقدر ژرف و پیچیده اند که کلمات از کشیدن بار آنها عاجز بمانند ، و غزلهای (سعدی) بهترین گواه این مدعا است .

باتوجه به آنچه در این زمینه آمد ، بررسی اندیشه های متجلی در غزلیات سه قرن را که مورد گفتگوست آغاز می کنیم :

الف - عشق :

گفتیم که عشق یکی از پدیده های معنوی و جاودان بشری است و انسانی را نمی توان یافت که پرتوی از این سرچشمه فیض و زندگی بردلش نتابیده باشد ، ولی تردید نیست که تجلی عشق به نسبت شدت و ضعف آن ولطافت و ظرافت طبایع و حساسیت افراد متفاوت است ، این عروسی است که بر هرکس به مناسبت شایستگی او به گونه یی جلوه می کند ، و اینهمه نقش ها که در پهنه پندار آدمیان از عشق بسته ، صورتهای گونه گونی است که متناسب با رقت احساس و طبیعت ویژه و جهان بینی آنان پدید آمده است .

در میان عواملی که طبایع و خاطرها را می انگیزد و استعداد های هنری را به جوش و خروش و حرکت وامی دارد ، عشق لطیف ترین و نیرومندترین است ، گاه جانسوز ترین غمها را می آفریند و هنگامی دلنشین ترین شادیها را ، این نوسان دل انگیز عشق ، میان شادی و غم ، آنچنان است که محور اصلی ادبیات غنایی جهان را تشکیل می دهد و چنانکه می دانیم در ادبیات شعر پارسی غزل بهترین جلوگاه و نمایشگر آن است .

گفته شد که تا قبل از (قرن ششم) هجری نام غزل به اشعاری اطلاق می شده اعم از آنکه مضامین عاشقانه و بیان احوال شخصی یا وصف معشوق را در بر داشته

یانداشته باشند ، همراه بانوای موسیقی خوانده شوند، ولی آنچه در عشق‌های متجلی در شعر این قرون به چشم می‌خورد با آنچه مایه‌های دلنشین غزلیات را از (قرن ششم) به بعد تشکیل می‌دهد کاملاً متفاوت و از دست دیگر است .

عشق شاعران تا پایان (قرن پنجم) زائیده شرایط زندگی آنان است . شاعران این دوران با عزت و حشمتی که به مناسبت مدایح خویش در دستگاه پادشاه دارد ، در رفاه و تنعم می‌گذرانند . روحش سرشار از شادخواری و شادمانگی است ، محرومیت‌ها و دست‌تنگی‌ها ؛ حسرت‌ها و آرزوهای دست‌نیافتنی را نمی‌شناسد ، در دورانی به سر می‌برد که غلام بارگی در رواج است ، برای هر قصیده یا شعری که عرضه می‌کند ، زر و سیم و مرکب و مال و حتی ده‌ها غلام و کنیز به صلح می‌گیرد و آلات‌خوان از زر می‌سازد و دیدگان از سیم . روشن است که احساسات چنین شاعری – هرچند ذوق او در حد اعتدالی شکفتگی باشد – به لطافت و رقت شاعرانی که از این نعمت‌ها در قرون بعد محرومند نخواهد بود .

غلامان و کنیزکانی که به عنوان صلح به این گروه بخشیده می‌شدند ، ملک‌خاص و در اختیار ایشان بودند و در رابطه مالک و مملوک جز امر و اطاعت چیزی که مایه رنج و حرمان شود به وجود نمی‌آید ، و اگر رنجی هست برای مملوک مجبور است ، نه برای مالک مختار ، به همین مناسبت عشق‌های متجلی در شعر دوران‌های قبل از زمان بحث ما ، همه سطحی و نوام با کامیابی و توفیق است ، عشق آن دوران از سطح امور جنسی و ملموس و بوس و کنار و وصف اندام معشوق تجاوز نمی‌کند و کاملاً "یک جنبه" (رأیستی) یا واقعی دارد که با امور (عینی) قابل‌ارزیابی است . عاشق هیچگاه در کامجویی از معشوق ، با مخالفت و ناتوانی روبرو نیست تا در هجران او دل در برش بتپد و فراق و دیرپایی فریاد دل‌خسته‌اش را برآورد . چنین است عشق متجلی در اشعار غزل‌گونه تا پیش از (قرن ششم) ، عشقی سطحی و ساده در حد

مسایل ظاهری جنسی ، عاشقی شادکام و کامجو و موفق ، معشوقی در کمال حسن و

در حد مملوکی ، نه به فرمان سر نهاده .

چنین عشقی همچنان نپائید ، سیر تحولی که در تمام پدیده‌ها جاری است از (قرن ششم) به بعد رفته رفته چهرهٔ عشق و احوال عاشق و معشوق را در گگون کرد و ناگزیر عشق با کیفیت تازه‌یی که به مرور زمان می‌یافت ، جلوهٔ دیگری در غزل آغاز کرد و به آن رنگ و بوی دیگری بخشید که از ویژگیهای شیوهٔ غزلیات این قرون باید شمرده شود .

در آنچه آمد دیدیم که پس از برجیده شدن بساط نیروی غزنویان در اواخر (قرن پنجم) ، شعر در باری از رونق افتاد و شاعران از نعماتی آن چنان ، رفته رفته محروم ماندند ، احساسات آنان دیگر همه‌جا با شادکامی و کامیابی همراه نبود ، اندیشه‌های آنان به احوال خویشتن مشغول شد و این درون‌گرایی سهم بزرگ و نهفته‌یی در تحول غزل فارسی داشت . از سوی دیگر نفوذ زبان عرب و فرهنگ اسلامی که در این دوران بیش‌ی گرفته و به نواحی شرقی ایران نزدیک شده بود شاعران و نوابغ این سرزمین را با مسایل و مفاهیم عرفانی و همچنین بینش عاشقانهٔ شاعران عرب آشنا کرد و در نتیجه رفته رفته عشق دوران (سامانی و غزنوی) از (قرن ششم) به بعد چهرهٔ دیگر یافت و از دو راه مسیر تازهٔ خود را رو به کمال برد و مرزهای این تحول را به روشنی در شعر (سنایی) آشکار کرد .

گونه‌یی از این عشق که تجلی آن در شعر یکباره آشکار شد ، همان عشق عرفانی و الهی است که غزلیات عرفانی را به زیور خود آراست و از چنین عشقی که در آن عاشق و معشوق توأم گشته و غایت آن وصول به ذات خداوند یگانه و فنا‌ی معشوق در عاشق است در بخش گذشته سخن گفتیم .

گونهٔ دیگر ، ادامهٔ همان عشق مجازی و بیان سوز اشتیاق عاشق و وصف جمال

و کمال معشوق است که با گستردگی و معنویت بیشتر از پیش در غزل این دوران جلوه کرد و در زبان شاعران (قرون هفتم و هشتم) به اوج کمال خود رسید . عشق این دوران همه سر با کامیابی و کامجویی و شادی همراه نیست ، رنجها و ناملایمات محیط ، محرومیت ها و نابسامانیها ، عواطف همگان به ویژه شاعران را بیش از پیش تلطیف کرده بود . نفوذ مسایل مذهبی زن و عشق او را فترفته دیرپا بر ترمی ساخت ، عاشق غم آشنا می شد و دوری و ناگواری فراق هیجان و اشتیاق او را افزون تر و زبان او را شور انگیز تر می کرد .

همین دوری و هجران شاعر را در تجسم صفات و اندام معشوق به تخیل وامی داشت و او را به سوی یک (رمانتیسم Romantisme) سوق میداد ، معشوق را در خیال آنچنان می دید و می پرداخت که آرزوهای طلائی او می خواست ، اگر شاعر عاشق دورانهای پیش باده را برای نشاط و افزایش سرور در بساط عیش و نوش و عشرت با معشوق عنوان می کرد ، شاعر عاشق این دوران برای بی خبری و فراموشی غمهای عشق دست به دامان باده گساری می زد . چنین عشقی در غزل فارسی چهره جدیدی را می نمود که امور ظاهری در آن بیشتر رنگ معنویت و مفاهیم عمیق تری یافته بود . اگر چه این عشق چون (عشق عرفانی) ، الهی و خالی از آرزوی وصال و تمتع نبود ، ولی چون عشقهای گذشته در سطح مسایل عادی و قابل لمس و زود یاب نیز قرار نداشت . عشقی بود میان دوتن که استقلال و آزادی روحی داشتند و عوامل و مسایل محیط توفیق آنان را در وصال ناممکن می کرد و یا با مشکلات موجود به تاءخیر می انداخت . چنین عشقی دست مایه غزلیات پر شور و عاشقانه این قرون بود .

سر گرمی و اندیشیدن به چنین عشقی که بر خلاف قرون قبل عاشق به یمن دولت آن از خواجگی بدر آمده و بندگی معشوق می کند ، عشقی که در آن " عید وصال " معشوق برای (سعدی) شب ویرا چون روز روشن

می‌سازد^۱ و "نکته دهان" دلدار در نظر او با "بادبَهشت" و "بوی لادن" برابر است^۲، از دوری او شاعر شیراز آنچنان می‌گیرد که گویی "کنار جیحون است"^۳ و "مرادخاطر" خود را "مرادخاطر" وی می‌شمارد^۴، یا (حافظ) در دنیای خیال آرزومندان می‌بیند که معشوق نیمه شب:

"زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست

پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست"
 در می‌گشاید و او را که با داشتن چنان عشقی زبون خواب‌شده به ملامت می‌گیرد، محور دلپذیر غزلیات این دورانست که کیفیت غنایی آن را تا مرزهای سحر و اعجاز رسانیده و سرانجام از نظر بار عاطفی و میزان تخیل - که طبعاً "در زبان نیز مؤثر است - استغنائی شگفت‌آوری به غزل فارسی بخشیده است.

گرایش به چنین عشقی با همه سوز و سازها و تصاویر دلنشین و ابهام‌های خاطر انگیز، سرآمد مغاللات جهان را در غزلیات این دوران جلوه‌گر می‌کند و تنها به مناسبت کیفیت (رمانتیک) یا به اصطلاح شاعرانه و خیال‌انگیز آن ناگزیر تشبیهات لطیف و استعارات روشن را در استخدام غزل می‌گیرد و شیوه بی‌نوسازی می‌کند، بلکه ممارست در آن قصاید فارسی را نیز زیرتأثیر می‌گیرد تا جایی که بیشتر تغزل‌های این دوران را بجای آنکه وصف طبیعت و اجزای آن تشکیل دهد، به بیان احوال و سوز و ساز عاشقانه مخصوص می‌کند و این معنی را به روشنی و بسیاری در دیوانهای

۱- امشب برآستی شب ما روز روشن است عید وصال دوست علی رغم دشمن است

۲- بادبَهشت می‌گذرد، یا نسیم باغ؟ یا نکته دهان تو و بوی لادن است؟

۳- کنار سعدی از آنروز کز تو دور افتاد از آب دیده تو گویی کنار جیحون است

۴- زد دوست هر که تو بینی مراد خود خواهد مراد خاطر (سعدی) مراد خاطر اوست

شاعران این دوران می‌توان دید .

به نظر نگارنده ، رواج (عشق عرفانی) را با آن ویژگیهای معنوی و روحانی ، در تحول عشقهای مجازی نمی‌توان بی‌تأثیر دانست ، ویژه اینکه " در حقیقت شیوه^۶ فکر و بیان صوفیه ، نجابت و علوی به شعر فارسی داده بود که امکان نداشت شعر فضلا بدون الفاظ و معانی آنان مقبول عام ، حتی مقبول خودگویندگانشان باشد " ۱ و بیشتر غزلسرایان بزرگ این سه قرن ، با آنکه دروادی عرفان رهروی نمی‌کردند ، به مناسبت آشنایی یا تمایل به این افکار از روی تفنن گهگاه به سرودن غزلهای عرفانی یا اشعاری که رنگ و بویی از عشق عرفانی دارد نیز پرداخته اند .

ب - شکوه و شکایت و پند و اندرز :

آنچه می‌تواند عواطف آدمی را برانگیزد و نمایش دلپذیر خود را در غزل بجوید تنها به بیان احوال عشق و سوز و سازهای آن و پیاوصف جمال و اندام معشوق محدود نمی‌شود بلکه دردها ورنجها و نامرادیهای دیگر زندگی نیز عواطف آدمی را برمی‌انگیزد و واکنشهای شاعرانه^۶ آن می‌تواند به مناسبت در غزل که محمل تجلی هیجانها و تأثرات و سرکشی‌های عواطف انسان است عنوان شود و به گونه^۶ شکوه و شکایت از گردش روزگار در اینگونه شعر مطرح گردد .

محیط زندگی تا پیش از (قرن ششم) تا حدی از آرامش و رفاه برخوردار بود و به همین دلیل شکوه و شکایت در آن روزگار به مرحله‌ی نرسیده بود تا جایی برای نمود خویش در شعر بیابد ، اما نا بسامانیهای ادوار بعد که زائیده^۶ فتنه‌گریها و دست به دست شدن حکومت‌ها بود ، فتنه^۶ مغول و مصائب آن و دیگر آشفتنگی‌هایی که مایه^۶ بیدادها و بی‌توجهی‌ها به هنرمندان و ارباب فضیلت به شمار می‌رفت ، زبان شکوه و

۱ - ر . ک : (از کوچه رندان) ، از دکتر (عبدالحسین زرین کوب) ص : ۱۷۹

شکایت آنان را که جای بهتری از غزل برای نمود نداشت باز کرد و اینگونه مضامین نیز از (قرن ششم) به بعد روز بروز بیشتر از پیش میدان غزل را فرا گرفت .
بیان این شکوه‌ها که گاه همراه با مضامین عاشقانه و گاه بدون آن و همراه با پند و اندرز است در غزلیات بیشتر شاعران این دوران دیده می‌شود که برای نمونه چند بیتی از (خاقانی) و (ظهیر) در این زمینه آورده می‌شود :

از " خاقانی " :

دل بشد از دست ، دوست را به چه جویم
نطق فرو بست ، حال خود به چه گویم ؟
نیست کسم غمگسار ، خوش به که باشم
هست غم بی کنار ، لہو چه جویم ؟
چون به در اختیار نیست مرا بار
گرد سرا پردهء مراد چه پویم ؟
زخم بلا را چو کعبتین همه چشم
زنگ عنا را چو آینه ، همه رویم
از در من عافیت چگونه در آید
چون نشود پای محنت از سر گویم
بس که شدم کوفته در آتش اندوه
گویی مردم نیم ، که آهن و رویم
تیره شد آیم زبس درنگ در این خاک
کاش اجل سنگ برزدی به سبویم
بخت زمن دست شست ، شاید اگر من
فش امید از رخ مراد شویم

چون دل خود را به غم سپارم از این روی
دشمن خاقانیم ، مگر که نه اویم

از "ظهیر" :

آنم که نیست در دل من مدعای گنج
درّی ز بحر سینه نسفتم برای گنج
از فیض عشق ، گوهر معنی است در دلم
ای دل عجب مدار به ویرانه جای گنج
خوف من از حریص فزون تر بود ز مرگ
آری ز مرگ چیره ترست ازدهای گنج
قارون هلاک گشت و هنوز از غرور او
آید به گوش طالب دنیا ، صدای گنج
عبرت ز کوه گیر که کاخ ذخیره هاست
بخشد به خلق و هیچ نگیرد بهای گنج
دایم حریص تیره دل از آرزوی زر
چون باد خاک می خورد از اشتهای گنج
آن قانعی که تارک دنیا بود "ظهیر"

از جذبه طمع بود آهن ربای گنج
از این شواهد در مجموعه غزلیات شاعران این دوران کم و بیش دیده می شود، اگرچه
آقای دکتر (سجادی) با تصحیح عالمانه دیوان (خاقانی) این گونه غزلیات را
تفکیک کرده است ، ولی در دیگر دواوین این غزلیات در شمار غزلیات عاشقانه
آمده است .

به طور کلی در مجموع می توان چنین نتیجه گرفت که شکوه و شکایت و پند و

اندرز که حاصل تجربه های تلخ شاعران و سرخوردگی عاطفی آنان از اوضاع زمان بود در این دوران به طور مستقل و یا همراه با مضامین عاشقانه وارد غزل شد . بهترین نمونه در این مورد غزلیات (حافظ) است که با وجود آنکه وحدت معنی در مجموع غزل وی به چشم می خورد ، به مناسبت زندگی در محیط پراشوب و نامناسب ، در دورانی که جاهل دولتیار بود و عالم بی دولت ، شیخ ریایی ابلیس واقعی بود و صوفی مفتخور و بی کاره ، واعظ کسی بود که آنچه می گفت نمی کرد ، آزاد اندیشان از ترس محتسب و شحنة " هزارگونه سخن در دهان و لب خاموش " داشتند ، واکنش این رنجها و ناملايمات ، همراه با تکرار اندیشه های ثابتی مانند : (بی بقایی عمر ، ناپایداری جهان ، ضرورت کامجویی و غیره)^۱ در زوایای سخن عاشقانه یا عرفانی (خواجه شیراز) راه می یافت در حالی که در غزلیات پیشین این مضامین رواج نداشت .

پ - حسن تخلص در غزل :

در همین گفتار از ورود مضامین مدحی در غزل یا آغاز شدن مدح با ابیات عاشقانه به حای وصف طبیعت که به صورت (نسب و تشبیب و تغزل) در قصاید قرون گذشته معمول بود سخن گفته و دلایل آن باز نموده شد ، نکته جالب دیگر در تحول مضامین برخی از غزلیات این دوران این است که اگر چه قصاید مدحی در این زمان وجود داشت ولی گاه مضامین قصیده نیز با به کاربردن یک (حسن تخلص) در غزل وارد می شد و غزل ، با مدح ممدوح پایان می یافت .

آقای (همایی) می نویسد :

" (حسن تخلص) از تغزل به مدیحه ، بیشتر در قصیده معمول است ولیکن شعرای (قرن هفتم) هجری به بعد گاهی آن را در غزل نیز به کار برده اند ، به

۱ - ر ، ک ؛ (از کوچه رندان) ، ص ۶۳ ، ۶۴ ، ۹۶ .

این معنی که در ابیات آخر غزل گریز به مدح کرده و یکی دوبیت درستایش ممدوح بگویند و غزل را به دعای او با بیت غزل دیگر ختم کنند ، به طوری که گاهی مدیحه در حکم جمله^۱ معترضه باشد .

پیشوای این سنت ظاهرا " (شیخ سعدی) است که استاد غزل سرا بود و برای اقتناع و ارضاء خاطر سلاطین و حکام وقت که از وی توقع مدیحه داشتند این شیوه را ابداع و خود گاهی از آن استفاده فرموده ، تاراهی پیش پای آیندگان گذاشت ، استاد غزل پرد از یعنی (خواجه شیراز) نیز همان رسم و راه را برگزیده و شیوه^۲ ایشان سرمشق گویندگان بعد ، مخصوصا " غزل سرایان عهد قاجاری از قبیل (محمود نشاط اصفهانی) و (فروغی بسطامی) و (وصال) و (همای شیرازی) واقع گردید ."^۱ در حالی که چنین کیفیتی در غزلیات (خاقانی) نیز دیده می شود ، چنانکه در غزلی با مطلع :

دردی است درد عشق که در مان پذیر نیست

از جان گریز هست وز جانان گریز نیست

پس از بیان مضامین عاشقانه با (حسن تخلص) زیر :

اورانظیر هست بخوبی در این جهان خاقان اکبر است که اورانظیر نیست^۲

به مدح ممدوح پرداخته است ، بنابراین می توان تاریخ رواج (حسن تخلص) در

غزل را بی آنکه پیشوای ابداع آن را (سعدی) بشمار آوریم ، زمان خاقانی و (قرن ششم) دانست ."

۱- ر.ک : (صناعات ادبی) ، ص ۱۶۴ - ۱۶۶ .

۲- ر.ک : (دیوان خاقانی) ، به کوشش دکتر (ضیاء الدین سجادی) ص ۵۶۱ و نظیر

آن ص ۶۳۷ در غزل به مطلع :

گر رحم کنی جانا ، جان بر سرست افشام و رزخم زنی دل را بر خنجرت افشام

بخش هشتم

نگاهی به شیوه‌ی تازه در غزل فارسی

۱

ادامه حکومت تیموریان و جلوه تاء ثیر نابسامانیهای گذشته

در بخش پیش دانسته شد که غزل فارسی چگونه در مدت سه قرن سیر تکامل، سرانجام شکل بازساخته خود را یافت و به دست طبع چیره سخنوران توانایی چون (سعدی) و (حافظ) به اوج کمال رسید، و جای تاسف است که باید اعتراف کرد از این پس نه تنها اندیشه‌های نوین و کمال بیشتری در شیوه‌های تعبیر غزل پدید نیامد، بلکه به ویژه از پایان (قرن هشتم)، در اثر بروز جلوه آثار نابسامانیها و آشفتگی های چند قرن پیش، مقدمات انحطاط شعر، به ویژه (غزل) فراهم گشت تا جایی که سرانجام زبان شکوهمند (سعدی و حافظ) با آن اندیشه‌های تابناک و ستایش‌انگیزی که همواره داشت در قرون (دهم و یازدهم و دوازدهم) به ویژه در موارد خاصی به نازل ترین درجه انحطاط رسید.

اگر چه پس از (سعدی و حافظ) شاعران دیگری چون "همام تبریزی، کمال

خجندی^۱، قاسم انوار^۲، جامی^۳ کم و بیش با گرایش‌های گوناگون روش این سخنوران، بزرگ راپیروی می‌کردند، ولی هیچیک از اینان نه تنها موجب پدید آوردن راه و روشی نو در شیوه^۴ تعبیر غزل و مبتکر مضامین تازه بی در آن نبودند، بلکه آثار طبع آنان نیز نتوانست سیر نزولی غزل را که به دلایل گوناگون پس از (حافظ) به پنهانی آغاز شده بود متوقف سازد و به نظر نگارنده با وجود ظهور شاعرانی چون (جامی ۸۱۷-۸۹۷ ه. ق. ۰) دوران پس از (حافظ ۷۹۱ ه. ق. ۰) به بعد، تا نیمه^۵ دوم (قرن نهم) را از نظر پدید نیامدن تحول و شیوه^۶ خاصی در غزل باید دوران سکوت یا فترت نامید.

همانگونه که در پیش اشاره شد صرف نظر از نبوغ شاعران، پدید آمدن تحول و یا عدم آن را بدون تردید باید در عوامل محیطی جست که خواه ناخواه با اندیشه‌ها و عواطف انسانی شاعران سر و کار دارد.

پیرامون واقعه^۷ مغول و دوران حکومت آنان و اوضاع اجتماعی این زمان بسیار گفته و نوشته‌اند و در این کتاب نیز به مناسبت و اختصار از آن سخن رفت، و آنچه در دوران چیرگی این قوم که از (۶۱۶-۷۳۶) هجری دوام داشت باید دانسته شود، چیزی نیست که کسی بدان آگاه نباشد، با این وصف از آنجا که همواره آثار نابسامانیهای اجتماعی پس از یکی دو قرن و رفته رفته آشکار می‌شود، در این فاصله ادبیات غنایی و غزلی فارسی که از گنجینه‌های پربهای گذشته^۸ درخشان ایران مایه داشت به شکوه‌مندترین و غنی

۱- (کمال الدین مسعود خجندی) د. گ؛ (۷۹۲ ه. ق. ۰) از معاصران (حافظ) ؛

ر. ک ؛ (گنج سخن) ج ۲ ؛

۲- (معین الدین علی بن نصیر بن هارون تبریزی) مشهور به (شاه قاسم انوار)

د. گ ؛ (۸۳۷ ه. ق. ۰) ر. ک ؛ (گنج سخن) ج ۲ .

ترین کیفیت ممکن خود رسید .

دوران چیرگی و فرمانروایی نیرومند خاندان مغول در (۷۳۶ هـ. ق. ۰) بامرگ " ابوسعید بهادرخان " پسر " اولجایتیو " پایان یافت و چندتن از فرزندان و نسبیرگان وی تا سیزده سال بعد ایلخانان دست نشانده^۶ دیگران بودند و در (گرگان) و (آذربایجان) و (بغداد) بایکدیگرنزاع داشتند تا سرانجام در (۷۵۰ و ۷۵۲ هـ. ق. ۰) یکسره بساط آنان برچیده و آخرین غول مغول " طغاتیمورخان " ^۱که در (استراباد) حکومت داشت به دست (سرداران) منقرض شد و به این ترتیب با از میان رفتن ایلخانان (آل جلایر) در (بغداد) و (ترکمان) در (دیاربکر) و (عثمانیان) در (آسیای صغیر) و (طغاتیمور) در (طبرستان) و (آل مظفر) در (فارس و یزد و کرمان) و (سرداران) در (خراسان) و (آل کرت) در (هرات) ، سایه^۶ هراس انگیز احفاد مغول و حکومت های ایلخانی از سر مردم ایران برگرفته شد ولی متأسفانه هنوز زخم های ژرف و هول انگیز نابسامانیهای این دوران چنان بهبود نیافته بود که کانون فسادى که در سایه^۶ حکومت (الوس جغتای) در (ماوراءالنهر) وجود داشت شکفته شد و ضربه ها و لطمه هایی که از یورش (چنگیز) ناچیز تر بود به پیکر اجتماع و عواطف ایرانیان وارد آمد .

یورش تیموری وسیله^۶ (تُمُرلنگ) که مورخان وی را " امیر تیمور گورگان " ^۲ و به طور مطلق (صاحبقران) خوانده اند آغاز گشت و به این ترتیب سلسله^۶ (تیموریان)

۱- جلوس (۷۳۵ هـ. ق. ۰) مقتول در (۷۵۴ هـ. ق. ۰) . ر. ک. : (ف . م)

اعلام .

۲- (۷۳۶-۸۰۷ هـ. ق. ۰) . (تیمور) به معنی (آهن) و (گورگان) به معنی (داماد) است ، ر. ک. : (ف . م) اعلام .

بنیاد نهاده شد و تا سال (۹۱۱ ه . ق .) ادامه یافت .

اگر چه در میان این سلسله ، افرادی نیز بودند که گرایش به حمایت از علوم و ادبیات نشان می دادند ، ولی این درمانها زخم های مهیبی را که عواطف جامعه ایرانی از حمله مغول تا آن زمان تحمل کرده بود مفید نمی افتاد و اثرات حمله مغول را که پس از (قرن هشتم) رفته رفته ظاهر می شد ، روز بروز با شدت بیشتری آشکارتر می ساخت و بر این اثر ، نه تنها مردمی و انسانیت و اخلاق و ایمان که پایه های اعتلای یک جامعه روشن فکر و مترقی است از میان برمی خاست ، بلکه ادبیات آن روزگار را نیز با هجوم آلام و مصائب دیگری که زائیده وضع اجتماعی آن دوران بود به پستی و سستی می کشید تا جایی که به قول ملک الشعرا (بهار) : " شعر فارسی گویی یکباره با خواجه (حافظ) به بهشت رفت و دیگر باز نگشت . " ^۱

۲

انگیزه های راهی تازه در شیوه غزلسرای

با شرح مختصری که از اثرات حمله مغول و ادامه اوضاع ناگوار اجتماعی در دوران (تیموریان) گذشت ، فروافتادن ادبیات فارسی از اوج شکوه مندی که یافته بود در این دوران ، تنها منحصر به شعر فارسی نیست ، بلکه این انحطاط در تمام شئون ادبی اعم از شعر و نثر به چشم می خورد و حتی تا شیر آن در آثار منثور این دوران که مملو از تکلف های بسیار و القاب و عناوین فراوان در مقدمه ، سجع های بارد ، اطناب کلام و آمیخته باواژه های ناما ءنوس ترکی و عربی است بیشتر به چشم می خورد .

آقای دکتر (صفا) می نویسد :

۱- ر . ک : (سبک شناسی) ، ج ۳ ، ص ۱۸۲ ،

"دیگرازانواع شعرکه درعهد (تیموری) زیادمورد توجه و علاقه شعرا بوده
غزل است ، غزلهای این عهد هرچه بیشتربه پایان آن نزدیک شویم بیشترمضمن
افکار و مضامین دقیق می شده است .

شاید یکی از علل این امرتوجهی باشد که ایرانیان پس از حمله مغول و قتل
و غارت‌های متمادی که در (قرون هفتم و نهم) دراین کشور رخ داده بود ، به‌امور
معنوی پیدا کرده و ازعوامل مادی اضطرارا "منصرف گشته بودند . این امر باعث گردید
که به تدریج شعرا به اوهام و خیالات باریک و دقیق بیشترمتوجه شوند و خیالات دور
و دراز را در الفاظ کم بگنجانند و به جای رعایت جانب مساوات لفظ و معنی ، از
مراعات ظواهر دور و به دقت معنی و ورود در عالم وهم و خیال نزدیک شوند"^۱
این معنی با کمی دقت و روشن بینی در تاریخ آن روزگار روشن است ، بدیهی
است در روزگاری که احفاد قبایل وحشی ، بدون دارا بودن هیچگونه فرهنگ متعالی به
کشوری فرمانروایی کنند و همواره در اندیشه گسترش سرزمینهایی که با جنگ و خونریزی
و قتل و غارت و انهدام مآخذ علمی و فرهنگی به دست آورده‌اند باشند ، نه انگیزه‌یی
برای توجه و حمایت و رواج ادبیات خواهند داشت و نه فرصتی برای اندیشیدن
به این گونه امور ، به این ترتیب شعر از توجه و علاقه و گرایش خواص خارج
می‌شود و در دست عوام و زبان محاوره آنان از جلال و شکوه مندی گذشته
فرو می‌افتد .

با چنین کیفیتی ، متروک ماندن قصیده سرایی بسیار طبیعی است و گرایش
شاعران به مناسبت آلام و مصائب و ناگواریهای زندگی نسبت به غزل که بیانگر
درد ها ورنجها و عواطف و هیجانهای درونی است شگفتی ندارد . شاعر غزلسرا ،

۱ - (تاریخ تحول نظم و نثر پارسی) ، ص ۷۱ و ۷۲ .

آن نشاط (فرخی) راسهل است، شورانگیزی و سرخوشی دلنشین (سعدی)، حتی اندیشه ژرف نگر (حافظ) را از دست می‌دهد، دراوهام و خیالات غوطه می‌خورد و این عوالم او را به تمرکز روحی دربارهٔ مسایل پیش پا افتاده گرفتار می‌کند، ناگزیر می‌خواهد شکوه سر کند و از بد گردی ایام بنالد، خیلی حرفها و خیلی شکایت‌ها دارد که می‌خواهد بگوید، کوشش می‌کند در هر بیت سهم بیشتری از آنچه در ذهن خیال پرداز او نابسامان و آشفته، پا بر سر هم می‌گذارد بگنجاند و ناگزیر هر چه بیشتر دست به دامان استعاره و کنایه و مجاز و تشبیهات نامعقول می‌رند.

زبان که دست افزار شعر شاعر است در این دوران چه سرنوشتی دارد؟ سرمایه‌های غنی و شکوهمند زبان پارسی که سرمستی هاوشادمانی هاوسرخوشی‌ها را در غزلیات گذشته جلوه می‌دادند، با آمیزش بیشتر به واژه‌های عربی، به ویژه ترکی مغولی، از دل انگیزی و نوازشگری باز می‌ماند، " دولتشاه سمرقندی " کتاب " تذکره الشعرا " و " امیرعلیشیرنویبی " ^۱ کتاب " مجالس النفایس " خود را به (ترکی) می‌نویسند، نهضت تالیف و تدوین کتب به زبان (ترکی) مخصوصاً در اواخر این عهد، یعنی در حوزهٔ ادبی (هرات) که به تشویق (سلطان حسین بایقرا) ^۲ و (امیرعلیشیرنویبی) وزیر او ایجاد شده بود نیرو می‌گیرد، " محاکمه اللغتين " و " محبوب القلوب " و " مشآت " وسیله همین وزیر که مردی

۱- وزیر (سلطان حسین بایقرا)، د. گ. : (۹۰۶ هـ . ق .) .

۲- این فرمانروای ادب دوست نیز که از آخرین پادشاهان تیموری است به هردو زبان (ترکی و فارسی) سخن می‌گفته و کتاب (مجالس العشاق) مربوط به بعضی از شعرا و متصوفه است از اوست .

دانشمند و ادب دوست نیز بود به (ترکی) نوشته می شود و حتی بیشتر شاعران زبان (ترکی) را نیز برای سرودن شعر انتخاب می کنند ^۱ .

بدیهی است با آن احوال و اندیشه ها و زبانی این چنین ، غزل فاوسی در چه راهی خواهد رفت و چگونه مفاهیم و معانی در آن ، بازبانی فروافتاده و ناخوش آیند و تعابیری نارسا و دور از ذهن و گهگاه پیچیده و لغزمانند جلوه خواهد کرد . در اینجا باید همانگونه که در پیش گفته شد ^۲ به این نکته دقیق نیز اشاره کرد که در برخی غزلیات و اشعار شاعران (شیوه عراقی) مانند (خاقانی) نیز گهگاه تشبیهات و تعابیری که ذهن را در فهم خود دچار مشکل می کند یافت می شود ولی باید دانست که مشکل و پیچیدگی این اشعار ، ناشی از مفاهیم آنها نیست ، بلکه هر چه هست در نا آشنایی به واژه ها و اصطلاحات علمی و داستانها و روایاتی است که در شعر وارد شده است و خواننده را از مراجعه به کتب لغت و پژوهش در مآخذ ناگزیر می کند ، ولی پس از دانش به مفردات شعر و یا مطالبی که به آن اشاره شده است ، مفهوم شعر بسی روشن و ساده می نماید ، در حالی که در این دوران که پایه های شیوه بی تازه استوار می شد ، زبان شعر از واژه های مشکل به آن مفهوم که نا آگاهی به مفردات آنرا دشوار سازد خالی مانده بود ولی آنچه فهم اشعار را دور از ذهن و شعر را نامطلوب می ساخت ، تعابیر ناتوانی بود که شاعر برای نمایش مفاهیم ذهن خیال پرداز خویش به مدد استعاره ها و مجازها و کنایات دور از ذهن در غزل

۱ - (امیر علیشیر نوایی) خود چهار دیوان غزل و پنج مثنوی به روش (خمسه

نظامی) و یک مثنوی (لسان الطیر) به تقلید از (منطق الطیر عطار) به ترکی

دارد . ر . ک : (تحول نظم و نثر فارسی) ، دکتر (صفا) ص ۷۱ .

۲ - ر . ک : ص ۴۷۲ همین کتاب .

خیالات خود را نقش کند و سرانجام شعرش از رسایی و شیوایی دور می ماند .

با این همه نشانه‌هایی ساده‌تر که ذهن را به پایه های شیوه جدید غزل فارسی رهنمون می شود در اشعار (خاقانی) و (حافظ) می توان یافت که به برخی از آنها در پیش اشاره شد^۱ ، به ویژه هنگام مرور به دیوان (شاعر سروان) ، اگر چنین شکوه مند و آهنگ حماسی قصاید او یک سوی نهاده شود ، این معنی روشن تری نماید ولی در غزلهای او که دارای زبانی نرم تر و تعبیراتی عاطفی تراست آدمی به این داوری متمایل می شود که وی شیوه بی را که بعد ها به (هندی یا اصفهانی) موسوم شد پایه گذاری کرده است .

به عنوان نمونه سه بیت از یک غزل (خاقانی) آورده می شود :

گشود مو بر تن نخجیر تیر از شوق پیکانش

به دل چون رنگ برگل می دود زخم نمایانش

ببالد خرمی بر نو بهار او چه کم دارد ؟

تبسم ارغوان زارش ، تماشا تر گلستانش

در آغوش دو عالم غنچه زخمی نمی گنجد

هجوم آورده بردلها ز بس تاراج مژگانش

دقت در همه این غزل و مقایسه ذهنی با برخی اشعار و

غزلیات (شیوه هندی یا اصفهانی) نمودار این است که وی با آنکه خود در مسیر

تحول و سیر تکامل (شیوه عراقی) غزل قرار داشته ، خود موجب پیدایی شیوه بی

در حدود چهار قرن بعد است که بدون تردید " صایب " قهرمان آن و " بیدل "

۱ - ر . ک : ص ۵۲۳ همین کتاب .

نازک خیال ترین گویندگان آن به شمار می‌رود .

آقای (دشتی) تحلیل جالبی در کتاب "شاعری دیرآشنا" پیرامون این بحث کرده است که برای روشن شدن بیشتر موضوع به آن اشاره می‌شود ، ایشان نوشته است :

" این تصور فرض در بادی نظر غریب واذعان بدان دشوار می‌نماید که (خاقانی) رابا همه صلابت انشاء و استحکام ترکیب و با آهنگ حماسی مردانه اش ، آغاز سبکی فرض کرد که سرایندگانش با همه دقت خیال و ظرافت فکری ، غالبا " دچار ضعف تلفیق و عدم صافی و پاکی انشاء هستند و پیوسته از گفته های آنان عجز و افتادگی و ناله به گوش می‌رسد ، راز این تفاوت هم در انتخاب کلمه و هم در کیفیت تلفیق جمله است ، مثلا " در این بیت (خاقانی) ، کلمه (نعره) او را از گویندگان (هندی) جدا می‌کند ، شاعر (سبک هندی) به جای (نعره) ، (ناله) می‌گذاشت :

مرا دانه دل در آتش فتاد دست از آن نعره من چنین خوش فتاد دست
طبعا " کلمه (ناله) در مصراع دوم ، بیت را به گفته متاخرین نزدیک تر می‌کند ، علاوه ، از کیفیت ترکیب جمله ، روح مردانه و آهنگی حماسی به گوش می‌رسد زیرا از اینکه دانه دل بر آتش افتاده است گریه و زاری نمی‌کند ، بلکه آن را چون واقعه‌یی بیان می‌کند و حتی مثل این است که از این واقعه به خود می‌بالد ، بر خلاف این بیت " صفی " ^۱ که تقریبا " شبیه آن مضمون را بیان می‌کند ولی از آن عجز و اندوه و بیچارگی می‌بارد :

ز سوز مطرب غم آنچنان لبریز فریادم

که رگ بر استخوانم تارطنبور است پنداری

۱ - (شیخ محمد ، د . گ . ۹۷۴ ه . ق .) شاعر شیرازی که در اواخر زندگی در

(هندوستان) می‌زیست . ر . ک : (ف . م) اعلام .

(خاقانی) و (صایب) به دو طبقه از شعرای فارسی تعلق دارند که سبک و شیوه آنان کاملاً متمایز است ولی از حیث توسل به استعاره و مجاز، و اختیار راه غیر مستقیم در ادای مقصود به هم نزدیک می‌شوند، غالب مشخصات (سبک هندی) در اشعار (خاقانی) دیده می‌شود: باریک خیالی، بجستجوی مضمون تازه رفتن هر چند ناماءنوس باشد، در مضمونها به امور کلی قناعت نکردن و از جزئیات مشاهدات و عادات مدد گرفتن، در بیان مقصود از صراحت و سادگی روی بر تافتن و به استعارات و کنایات متوسل شدن، به کار بردن تعبیرات مجازی و مراعات کردن تناسب های لفظی تا حدی که معانی در آنها گم شود، یک امر جزئی و یا ضرب المثلی را در یک مصراع وجه اثبات یک مفهوم کلی قراردادن، در تشبیهات از اغراق — هر چند دور از ذهن باشد — پرهیز نکردن، همه در سخن (خاقانی) دیده می‌شود، به عبارت دیگر از استادان پیشین تنها (خاقانی) است که این باب را گشوده و از این رو مبداء پیدایش آن سبکش فرض توان کرد، نهایت الفاظ و ترکیبات او به سخنش فخامت و صلابتی می‌دهد که با شیوه نرم و ضعیف و عاجزانه (سرایندگان هندی) مابینت دارد و همین تفاوت وجه مشابهت آنان را می‌پوشاند .

نکته بی را که در این باب نباید فراموش کرد این است که چهار قرن و بیشتر میان (خاقانی) و شاعران این سبک فاصله است، در این مدت زبان دست خوش تحول و تبدل زیادی شده، کلمات عربی بیشتر وارد زبان و بسیاری از الفاظ دری مهجور و متروک گردیده، علاوه حمله مغول و جنگهای (امیر تیمور) و دوام و تسلط با زماندگان نشان اثر خود را بر اخلاق گذاشته است، شیوع جور و رواج ظلم و قساوت و آشوب مستمر حکومت های محلی، طبایع را به عجز و انکسار و نفوس را به تحمل بیداد و ستم پرورش داده و همه اینها در موالید قریحه گویندگان تا شیرخوشی را نهاده است " ۱ .

پاورقی در صفحه ۶ بعد

چنانکه گفتیم نظیر این کیفیت باشدت بسیار کمتر گهگاه در غزلیات (کمال الدین اصفهانی) و (حافظ) نیز به چشم می‌خورد و از این رومی‌توان تصور کرد که وجود چنین مایه‌هایی با مساعد شدن محیط به گرایش شاعران (قرن نهم) و نیرو گرفتن و رواج این شیوه یاری کرده است.

۳

شیوه (هندی) یا (اصفهانی)

الف - نام گذاری :

پیش از این دانسته شد که هر یک از شیوه‌های شعر فارسی به سبب رواج در یکی از سامانه‌های ایران، و یادر دوران حکومت یکی از خاندان‌هایی که بانیرومندی در آن دیار فرمانروایی می‌کردند شهرت یافته‌اند.

برای مثال، (شیوه خراسانی) بسبب رواج در (خراسان) و (ماوراءالنهر) به این نام مشهور شده و خود شامل روش‌هایی است که باکم‌وبیش اختلاف در جزئیات در زمان (سامانیان) و (غزنویان) معمول بوده و از این روبه شیوه (سامانی) و (شیوه غزنوی) مشهور شده است و یا (شیوه عراقی) که شامل روش شاعران (آذربایجان) نیز هست ولی به سبب آنکه این شیوه پس از (شیوه خراسانی) و از (قرن ششم هجری) به بعد آغاز و وسیله شاعران نواحی (عراق و آذربایجان) به دوران شکفتگی خویش رسید، به این نام شهرت یافته است.

در مورد نام گذاری (شیوه هندی)، همچنانکه پیرامون کیفیت و مقام اشعار آن عقاید و داوری‌های گوناگون و موافق و مخالف بسیار است، چند رأی مختلف

پاورقی صفحه قبل :

۱ - (شاعری دیرآشنا)، دشتی، ص ۵۲ - ۵۹.

موجود است :

گروهی برآنند که این شیوه مولود شیوه^۱ اندیشه^۲ شاعران پارسی زبان هندوستان بوده است و چون جلوه‌های نازک اندیشی و خیال پردازی هندیان ، که وارث فلسفه^۳ لطیف (بودا) در همه آثار هنری خویش هستند در غزلیات فارسی آنان نمودار شده است و شاعران ایرانی نیز بسبب گسترش روابط سیاسی و تجاری و مسافرت‌های مکرر و حتی اقامت‌های طولانی از آن تاء^۴ شیر پذیرفته‌اند ، شیوه^۵ مورد بحث را باید " هندی " نامید . برخی دیگر معتقدند که اگر چه شیوه^۶ شاعران فارسی زبان هندو نوع اندیشه‌های مردم این سرزمین در شعر فارسی موثر بوده است ، ولی چون خواص مشخصه^۷ این شیوه در غزلیات شاعران پارسی گوی (هندی) در اوج افراط و خیال پردازی و نازک خیالی و تعقید معنوی در شعر آنان به حد کمال است و چنین کیفیتی با این شدت در غزلیات شاعران ایرانی این دوران به چشم نمی‌خورد ، اصولاً " این دو شیوه را باید از یکدیگر جدا دانست و اگر شیوه^۸ شاعران فارسی زبان (هند) را (هندی) بنامیم ، شیوه^۹ شاعران این دوره^{۱۰} ایران باید به مناسبت محل رواج آن (اصفهان) ، " اصفهانی " و یا بمناسبت تقارن دوران حکومت پادشاهان (صفوی) با این شیوه ؛ " صفوی " نامیده شود .

عده‌ی دیگری با توجه به سوابق تاریخی و ادبی و روشن بینی خاصی که لازمه^{۱۱} کار پژوهش است این عقاید را مطرود دانسته اند برآنند که چون نخستین پایه‌های این شیوه وسیله^{۱۲} شاعران ایرانی در غزل فارسی نهاده شده و در دوران پادشاهان (صفوی) تکامل یافته است باید شیوه^{۱۳} (اصفهانی) یا (صفوی) نامیده شود و تسمیه این سبک به (هندی) از اغلاط مشهور است .^{۱۴}

۱- ر. ک : کلیات (صائب تبریزی) ، به کوشش (امیری فیروزکوهی) ، مقدمه ، ص ۳۰۳ .

با توجه به گذشته های تاریخی و ادبی این قول قوی تر و قابل پذیرش تر است زیرا همانطور که در پیش اشاره شد پایه های این شیوه گهگاه در میان غزلیات شاعران (قرون ششم تا هشتم) که از آنان نام بردیم **وبه (شیوهء عراقی)** شعر می سرودند دیده می شود .

از سوی دیگر می دانیم نزدیکی ایرانیان و هندیان ، و آمیزش فرهنگ آنان با آنهمه سابقهء تمدن مشترک از دورهء (غزنویان) و با تسلط (سلطان محمود غزنوی) به این سامان بار دیگر تجدید شد و از آن پس نیز اعقاب (غزنویان) مدت ها در (هندوستان) فرمانروایی داشتند و از همان آغاز زبان و شعر فارسی در این سرزمین نفوذ کرد و اهل ذوق و ادب را در این دیار به سوی خود کشید تا جایی که در قرون بعد پادشاهان (هند) از شاعران به نام ایران تجلیل و آنان را به روی آوردن به دربار خود تشویق و ترغیب می کردند ، و به این ترتیب شگفت نیست که در زمان (حافظ) ، " طوطیان هندزین قند پارسی که به بنگاله " می رفت ، " شکرشکن " می شدند ^۱ .

این نزدیکی با فتح مجدد (هندوستان) به دست (امیر تیمور) در (۸۰۱ هجری) و رفت و آمد مردم ایران ، به ویژه شاعرانی که (هندوستان) را مرکز دوم و ایمن زبان پارسی و پادشاهان آن را طالبان شعر و مروج آن می دانستند بیشتر شد و طبعاً " شیوه بی که به دست شاعران قرون گذشته پایه گذاری شده و در آغاز عهد (صفوی) به روشنی در غزل چهره نموده بود میان شاعران پارسی زبان هند نیز رایج تر گردید .

۱- شکرشکن شوند همه طوطیان هند زین قند پارسی که به بنگاله می رود

با کمی دقت مایه هایی از (شیوهء هندی) را در این بیت (حافظ) نیز می توان احساس کرد .

بازبخوبی آگاهیم که شاعران دیگر این عهد چون "عرفی شیرازی" ^۱، نظیری نیشابوری ^۲، ظهوری ترشیزی ^۳، طالب آملی ^۴، که پیشروان این شیوه هستند، حتی پیش از آنکه به دیار (هند) سفر کنند، به این سبک شعری سرودند و برخی دیگر چون (باافغانی شیرازی، وحشی بافقی، محتشم کاشانی، "لسانی شیرازی" ^۵) که در حقیقت شیوه آنان برزخی میان این سبک و (سبک عراقی) است اصولاً "به (هندوستان) سفر نکرده اند و تذکره نویسان آن عصر، حتی "آذر بیگدلی" ^۶ نیز این شیوه را (هندی) ننوشته است .

آقای (امیری فیروزکوهی) احتمال داده است علت این نامگذاری این باشد که چون تتبع این سبک بعد از (زندیه) بالمره در ایران موقوف و بالعس در (هندوستان) و (افغانستان) بسیار شایع شد، برای اینکه فارقی بین سبک شعرای ایران که به سبک قدیم بازگشته بودند، و گویندگان (هند) و (افغانستان) که دنباله (سبک اصفهانی) را رها نکرده بودند موجود باشد، این تسمیه پیدا شده است ^۷.

- ۱- (جمال الدین محمد بدرالدین عرفی شیرازی ، ۹۶۳ - ۹۹۹ ه . ق .) .
ر . ک : (گنج سخن) ج ۳ .
- ۲- (محمد حسین نظیری نیشابوری ، د . ک : ۱۰۲۱ ه . ق .) . ر . ک : (گنج سخن) ج ۳ .
- ۳- (نورالدین محمد ظهوری ترشیزی ، د . گ : ۱۰۲۵ ه . ق .) . ر . ک : (گنج سخن) ج ۳ .
- ۴- ملک الشعراء (محمد طالب آملی ، د . گ : ۱۰۳۶) . ر . ک : (گنج سخن) ج ۳ .
- ۵- د . گ : (۹۴۰ ه . ق .) . ر . ک : (تاریخ ادبیات براون) ، ج ۴ ، ص ۱۵۷ .
- ۶- (لطفعلی بیگ آذر بیگدلی) از شاعران قرن دوازدهم و صاحب (آتشکده آذر)
د . گ : (۱۱۹۵ ه . ق .) ، ر . ک : (گنج سخن) ج ۳ .
- ۷- ر . ک : کلیات (دیوان صائب تبریزی) . مقدمه ، ص ۵ .

با آنچه گفته شد جای هیچ دو دلی باقی نمی‌ماند شیوهی که پایه‌های آن در قرون گذشته استوار و نخستین جلوه‌های آن کمی پیش از آغاز حکومت (صفویان) در غزل فارسی نمودار شد و در همین عهد وسیله^۱ شاعران (اصفهان) تا نیمه^۲ دوم (قرن دوازدهم هجری) به حد کمال رسید باید "شیوه^۳ اصفهانی" یا "صفوی" نامیده شود و اگر شیوه^۴ شاعران فارسی زبان (هند) را که پس از قرن دوازدهم نیز با افراط در مایه‌های این سبک ادامه یافت "هندی" به نامیم مناسب تر است و با شیوه^۵ شاعران ایران در این عصر ارتباطی ندارد.

ب - مشخصات :

- به طور کلی آنچه پیرامون مشخصات (شیوه^۶ اصفهانی) نوشته‌اند و می‌تواند وجه تمایز این روش از شیوه‌های (خراسانی، و عراقی) باشد چنین خلاصه می‌شود :
- * وارد شدن واژه‌های ناماء^۷ نوس، به ویژه (ترکی) در غزل و وجود تعقیدات لفظی ناخوش آیند در آن .
- * استعمال ترکیب‌های ناخوشایند و کاربرد بیش از حد استعاره‌ها و مجازها و کنایات دور از ذهن در غزل .
- * به کار گرفتن قوافی و ردیفهای دشوار .
- * محدود نبودن ابیات غزل .
- * ابتکار و کوشش در آوردن مضامین تازه و پیش پا افتاده .
- * نمود بیشتر شکوه و شکایت و اظهار یأس و بدبینی ناشی از اوضاع زندگی در آن دوران .

* آوردن مفاهیم مبالغه آمیز در غزل و افراط در اغراق‌های شاعرانه ،

ولی باید پذیرفت که اگر چه سروده‌های شاعران فارسی زبان مقیم (هند) مانند : "غنی کشمیری^۸، شوکت بخاری^۹، میرزا بیدل^{۱۰}" گاه از حداکثر مشخصات چنان

برخوردار است که غزلیات آنان را به یک‌لغز بیشتر مانند می‌کند تا شعری دل‌انگیز و خاطرپسند و همین کیفیت مایه بدبینی اهل ذوق نسبت به این شیوه شده است. شیوه شاعران دوران (صفوی) برخلاف آنان از حد اعتدال این مشخصات بهره‌دارد و در میان غزلیات این دوران ابیاتی که از نظر لطافت و ظرافت از شاهکارهای غزل فارسی به شمار می‌رود نیز دیده می‌شود.

پ - عقاید موافق و مخالف :

همانگونه که اشاره شد، پدید آمدن (شیوه هندی یا اصفهانی) با مشخصاتی که کاملاً (با شیوه عراقی) متفاوت بود به ویژه در قرن اخیر که پژوهش و ارزیابی ادبی با معیارهای جدیدی انجام می‌گیرد مایه گفتگوی بسیار و در نتیجه داوریهایی گوناگون درباره آن شده است تا جایی که در حال حاضر اقلیتی موافق این شیوه، و گروه بیشتری به پیروی از منتقدان (قرن دوازدهم) به بعد و پذیرش دلایل آنان در شمار مخالفان این روش قرار دارند و گروه دیگری که باروشن بینی و بدون تعصب داور می‌کنند، بی آنکه سرسختانه با این شیوه مخالفت ورزند و یا یکسره غزلیات این شیوه را در شمار برترین اشعار ادبیات فارسی به شمار آورند، چنانکه رسم ارزیابی و نقد است پیرامون غزلیات لطیف و دل‌انگیز این شیوه و ابیاتی که مورد پسند اهل ذوق نمی‌تواند باشد جداگانه و عادلانه داور می‌کنند.

موافقان این شیوه، بدون در نظر گرفتن سادگی و روانی و قابل فهم بودن شعر، تنها به سبب لطافتی که گهگاه ذهن پس از جستجوی پیوندهای معنوی از آن درک می‌کند

پاورقی صفحه قبل :

- ۱ - (ملا محمد طاهر غنی کشمیری، د. گ: ۱۰۷۷ ه. ق. ۰) ر. ک: (گنج سخن) ج ۳.
- ۲ - د. گ: (۱۱۰۷ ه. ق. ۰) ر. ک: (ف. م) اعلام.
- ۳ - ابو: المعالی میرزا (عبدالقادر بیدل)، د. گ: (۱۱۳۳ ه. ق. ۰) ر. ک: (گنج سخن) ج ۳.

و عنوان اینکه اصل در شعر تخیل شاعرانه است به طرفداری از این شیوه برمی‌خیزند .
برای مثال به نقل قول (ادوارد برون) مستشرق ادب شناس مشهور انگلیسی در این زمینه مبادرت می‌شود :

وی می‌نویسد :

"شعرای سبک هندی در هندوستان بیش از مملکت خود عزت یافتند، یکی از
آشنایان من اعلت این پیش‌آمد را چنین بیان نمود که: گفتار شعرای مذکور را خارجی‌ها
به آسانی می‌فهمند و بنا بر این شهرت می‌یابند، در صورتی که بهترین اشعار و عالی‌ترین
گفتار شعرای معروف ایران را خارج از دسترس افهام خود می‌بینند. بانهایت خجلت
اعتراف می‌کنم که در این مورد ذوق من نیز با خارجی‌ها همراه و موافق است و (صائب)
را مخصوصاً "جاذب و جالب می‌یابم، چه از لحاظ سادگی عبارات و چه از حیث صنایع
حسن تعلیل و ارسال المثل، تقریباً" چهار سال قبل (سنه ۱۸۸۵) قسمت فارسی
کتاب (خرابات) را که مجموعه غزلیات منتخبه فارسی و عربی و هندی است و ابیات
منعده نیز دارد مطالعه می‌کردم و در دفتری می‌نگاشتم و هر چند گوینده ۴۴۳ غزل
و ابیات منفرد که بیرون نویس کرده‌ام غالباً" معلوم نیست، اما بیش از یک عشر
مجموع آنها (۴۵ بیت) از صائب است."^۲

با کمی دقت در این عقیده^۶ (براون) نکات جالبی به چشم می‌خورد که از سر آن
می‌توان گذشت، بنابراین بی آنکه در نظر باشد در بیان نقد قول (براون) ،
(شیوه هندی) ارزیابی شود، به این نکات اشاره می‌شود :

۱ - جای شگفتی است که (براون) از آوردن نام آشنایی که به قول او تکیه کرده و تا این
اندازه عقیده‌اش مورد پسند و قبول وی بوده است خودداری کرده است .

۲ - (تاریخ ادبیات براون) ج ۴ .

۱ - با دقت در جمله " شعرای (سبک هندی) در هندوستان بیش از مملکت خود عزت یافتند و " معلوم می شود که به نظر (براون) نیز (شیوه هندی) روش ویژه شعرای فارسی زبان هندوستان نبوده تا مورد تقلید و پیروی شاعران ایران واقع شده باشد، بلکه وی نیز این شیوه را از شاعران ایرانی می دانسته که با مقتضیات آن روزگار در (هندوستان) بیشتر مورد اقبال واقع می شدند .

۲ - موضوعی که (براون) پیرامون دریافت و فهم بیشتر (خارجی ها) نسبت به غزلیات این شیوه و دلیل شهرت یافتن آنان عنوان کرده است قابل تأمل و شگفت آور است زیرا (براون) واژه (خارجی) را به کار می برد و به احتمال قوی منظور او (غیر ایرانی) و شاید بیشتر (اروپائیان) است، چنانکه پذیرش طبع خود را نیز در جمله بعد مثال آورده است، در حالی که وقتی یک ایرانی که زبان فارسی زبان مادری اوست و روح و درک او کم و بیش با ادبیات این سرزمین و لطافت تشبیهات و استعارات و مفاهیم ذهنی آن آشناست نتواند مفاهیم اشعار به شیوه (هندی) را در آغاز امر مانند غزلیات به (شیوه عراقی) دریابد چگونه خواهد توانست پیچیدگی های معنوی این اشعار را به آسانی بفهمد؟

شگفتی این تعبیر هنگامی آشکارتر و بیشتر می شود که توجه کنیم: اگر چنین ادعایی مورد داشته باشد، لذت حاصل از درک غزلیات (شیوه هندی) و مفاهیم پیچیده آن، یا باید از راه ترجمه این اشعار برای آنان که آشنا به زبان فارسی نیستند حاصل شود، که در این صورت رنج ترجمه و وصول به مفهوم واقعی با مترجم شعر بوده و خواننده بدون آنکه با تعقید کلام روبرو و از لذت وی و لطف کلام کاسته شود، مستقیماً با مفهوم، که وسیله برداشت برگرداننده شعر به زبان اصلی ساده و زود فهم شده است روبرو می شود و یافردی که به زبان و ادبیات فارسی چون (براون) آشنایی دارد در باره غزلی به این شیوه داوری می کند، که این نیز بستگی دارد با آشنایی به کیفیت ویژه بی

که در برخی از این اشعار وجود دارد و مربوط به پذیرش طبع و ذوق خواننده است علاوه اینکه نهر (خارجی)، (ادوارد براون) است و نه کشف این دقایق برای هر خارجی آسان، بنابراین استعمال واژه^۶ (خارجی) در این تعبیر نارسا و نادرست می‌نماید.

۳- جمله^۶: "بانهایت خجلت اعتراف می‌کنم که در این مورد ذوق من نیز با (خارجی‌ها) همراه و موافق است آشکار می‌کند که در چهل سال بعد از سال (۱۸۸۵ میلادی) یعنی (۱۹۲۵ میلادی) که (براون) کتاب (خرابات) را مطالعه می‌کرده، (شیوه^۶ هندی) چنان مورد انتقاد بوده که وی از اعتراف به اینکه اشعار به این شیوه، مطبوع ذوق و طبع او بوده، اظهار شرمندگی می‌کند.

آقای "امیری فیروزکوهی" معتقد است:

سابقه^۶ تعقیدهایی که در غزلیات این شیوه دیده می‌شود، در قصاید (خاقانی و ظهیر و کمال الدین اسماعیل) و گاه (انوری) نیز دیده می‌شود که در سبک (اصفهانی) وارد غزل و منحصر به بیان معانی عاشقانه شده است^۱.

مخالفان این شیوه را - به ویژه در قرون حاضر - بیشتر منتقدان و شعرشناسان تشکیل می‌دهند و سرانجام داوری‌های از روی تعصب که ناشی از گرایش ذوق افراد است مدتهاست تکلیف قطعی این روش را روشن نساخته است، گروهی ناروایی‌ها و انبوهی بدایع و لطایف غزلیات (شیوه^۶ هندی) را چنان بزرگ نموده‌اند که سرانجام تکلیف پژوهنده در این راه همچنان نامعلوم و بی‌فرجام مانده است، به بیان دیگر، کسی نمی‌داند به کدام باید کفایت کند، اشعار این شیوه را مطرود بدانند یا در شمار بدایع ادب فارسی انگارد. آنان که این شیوه را ناروا می‌پندارند به معیارهایی که (شمس قیس رازی) برای ارزیابی شعر به دست داده است توجه دارند، وی می‌نویسد:

۱ - کلیات (دیوان صائب تبریزی) به کوشش (امیر فیروزکوهی) مقدمه، ص ۷۰.

"ترکیبی سهل و معانی لطیف نهند چنانکه به افهام نزدیک باشد و ادراک و استخراج آن به اندیشه بسیار و امعان فکراحتیاج نیفتد و از استعارات بعید و مجازات شاذ و تشبیهات کاذب و تجنیسات مکرر خالی باشد و مجاورت الفاظ و لیاقت آن به یکدیگر مرعی باشد و از غرابت الفاظ و مهجورات لغة الفرس در آن مستعمل نباشد." ^۱

حاصل اینکه می‌گویند وقتی تشبیهات و استعارات و کنایات ساده و قابل فهم و معانی و مفاهیم متبادر به ذهن، به کار بردن واژه‌های مناسب و برگزیده شعری، ترکیبات خاطر آشنا، پرهیز از واژه‌های متداول در زبان محاوره که برخی از آنها را از فخامت و لطافت می‌اندازد، ممکن باشد، خلاف آن شرط فصاحت و بلاغت نیست و بدیهی است برای قیاس می‌توان در نفی و ابتذال (شیوه هندی یا اصفهانی) سخن‌ها گفت و طومارها نوشت .

ت - یک داوری بی طرفانه :

در میان این داوری‌های مخالف و موافق، هیچگاه به این اصل مهم توجه نشده است که معیار فصاحت و بلاغت بنا به مقتضیات گوناگون و مسیر ادبیات در دورانهای مختلف متفاوت است، آنچه در یک قرن بایسند ذوقها معیار فصاحت و بلاغت قرار می‌گیرد، چه بسیار که در قرون بعدی ناپسند و نامطبوع باشد .

تردید نیست که مردم هر عصری، نوعی از سخن را مقبول و مشمول فصاحت می‌دانستند چنانکه فصاحت در اشعار دوران جاهلیت جز آن فصاحت بوده که در اشعار طبقه (محدثون و مولدون) ^۲ و حتی (مخضرمون) ^۳ شناخته می‌شد، زیرا فصاحت

۱ - (المعجم فی معاییر اشعار العجم) ، ص ۳۲۲ .

۲ - طبقه‌یی از شاعران عرب هستند که دوره جاهلیت و صدر اسلام را درک نکرده‌اند

بقیه پاورقی در صفحه بعد

شعر (جاهلی) در خشونت ویژه^۶ آن بوده و این کیفیت در اشعار (محدثون) که به علوم و معارف اسلامی ممتاز و بهرقت الفاظ و رقت معانی موشح شده بود به کار نمی‌آمد. همچنین فصاحت در شناخت فصحای قدیم، عبارت بود از سادگی و روانی الفاظ و تبادر معانی به ذهن، چنانکه در اشعار فارسی تا (قرن ششم) وجود داشت، ولی به روشنی مشاهده می‌کنیم که همین سادگی و روانی چگونه از (قرن ششم) به بعد به ویژه در اشعار (خاقانی و انوری) جایش را به تعقید لفظی و گهگاه پیچیدگی معنوی می‌دهد بی‌آنکه سروده‌های آنان خالی از فصاحت و بلاغت شناخته شود، سهل است همین مشخصات خود شاخص فصاحت و بلاغت آن زمان قرار می‌گیرد.

ملاحظه کنیم که همین معیارها، پس از (قرن هشتم) که نثر مصنوع شایع شد و با تمام تکلفی که داشت جای نثر (بییهقی)ها و (سعدی)ها را گرفت و زمینه را برای کلام متکلف قرون بعد و تشبیهات و تمثیلات و استعارات رایج در عصر (صفوی) آماده کرد چگونه تغییر می‌کند و فصاحت و بلاغت در چنین روزگاری چگونه تعبیر و کلام عاری از تشبیه و تمثیل زیبا و عمیق و دقیق به دور بودن از صنایع بدیعی و دارا نبودن فصاحت متهم می‌شود:

(رودکی) شاعر کهن فارسی در مقام مفاخره^۷ ادبی شعر خود را به صنعت روانی و سادگی می‌ستاید و می‌گوید:

اینک شعری که طاقت من بود لفظ همه خوب وهم به معنی آسان

و (نظامی عروضی) منتقد و شعرشناس بزرگ (قرن ششم) چنین روشی را در (چهارمقاله^۸)

بقیه^۹ پاورقی صفحه^{۱۰} قبل:

و دوران آنان از اواخر دولت (امویان) و آغاز دولت (بنی عباس) شروع می‌شو
۳- طیفه‌یی از شاعران عرب که صدر اسلام را درک کرده و در آن شعر سروده‌اند

خود با شاهد مثال "بوی جوی مولیان آید همی" می‌ستاید^۱. ولی شاید جای تعجب باشد وقتی به قول (دولت‌شاه سمرقندی) در (قرن نهم) که در تذکره خود از این داوری (نظامی عروضی) اظهار شگفتی می‌کند توجه کنید که می‌گوید:

"عقلا را این حکایت به خاطر عجیب می‌نماید که این نظمی است ساده، از صنایع و بدایع عاری، چه اگر در این روزگار، سخنوران این نوع سخن در مجلس سلاطین و امرا عرض کنند مستوجب انکار همگنان شود."

در حالی که همین نویسنده درباره کتاب (ظفرنامه) از "شرف‌الدین علی یزدی"^۲

که نثری مفلک و متکلف دارد چنین داوری می‌کند:

"فضلا معتقدند که مولانا داد فصاحت و بلاغت در تألیف آن کتاب داده و الحق صافتر از آن تاریخ، از فضلا هیچ کس ننوشته، بر طبایع اقرب واز تکلفات زاید!" در این مقام سخن سرشار از تکلف و تصنع (شرف‌الدین علی یزدی) نمونه‌یی از فصاحت و بلاغت شمرده می‌شود و شعر (رودکی) با همه سادگی و روانی ناخوش آیند. و باز یک قرن بعد از (دولت‌شاه)، "جهانگیر شاه" از پادشاهان سخن‌شناس (گورکانیان) هند، در رساله‌یی که درباره یک‌گزل (جامی) که مصراع‌ی از آن به مسابقه گذاشته شده بوده است^۳ می‌نویسد:

"غزل او تمام به نظر آمد، غیر از آن مصراع. که به طریقی زبانزد روزگار شده،

۱- ر. ک: (چهار مقاله عروضی سمرقندی) با تصحیح مجدد به اهتمام دکتر (معین)، ص ۵۳.

۲- متخلص به (شرف)، شاعر و نویسنده و مورخ عهد تیموری، د. گ: (۸۵۸ ه. ق. ۰).
ر. ک: (ف. م) اعلام.

۳- مصراع این است: "بهر یک گل زحمت هر خار می‌باید کشید".

دیگر کاری نساخته و به غایت ساده و هموار گفته.^۱

در اینجا نیز سادگی و همواری که در عصر ما مورد ستایش است، نشان ضعف در سخن جامی تلقی شده است، پس به این ترتیب که در هر عصر فصاحت و بلاغت مفاهیم و معیارهای دیگری می‌بندند می‌توان غزلیات (شیوه هندی یا اصفهانی) رایج سوره محکوم کرد، ولی باید در نظر داشت هر هنری باید با قالب و شکلی قابل فهم و معانی و مفاهیم متبادر به ذهن و درک پذیر عنوان شود تا آنکه هنرمندان نیستند نیز از مواهب و مزایای اندیشه‌های برگزیده هنرمندان و عواطف آنان برخوردار شوند ولی متأسفانه بیشتر اشعار این شیوه، با آنکه به زبان محاوره مردم تا حد بسیاری نزدیک شده و مملو از واژه‌های عامیانه است باز همچنان فاقد این ویژگی است.

درست این است که شعر به ویژه غزل، باید نمایشگر اندیشه‌ها و عواطف لطیف انسانی در زبانی قابل درک و فهم باشد، چنین شعری در هر شیوه که باشد پسندیده و مقبول است ولی اگرچه برخی غزلیات (سبک هندی) از نظر ابتکار در مضمون‌های لطیف و رقت معانی از شاهکارهای شعر فارسی به شمار می‌روند ولی این مضمون‌یابی نباید تا مرزهای ابتذال کشیده شود و این رقت معنی نباید لفظ را آنچنان دربند پیچیدگی و تعقید و نارسایی گذارد که هدف گوینده از نظر دور بماند ورشته معنی در تلاش جستجوی آن از دست برود.

به این اشعار توجه کنیم:

ز بی عقلی چو طفل اشک نیک از بد نمی‌دانم

سر پستان تصور می‌کنم گوی گریبان را

* * *

۱- (شعر العجم) از (شبللی نعمانی)، نقل از "تزوک جهانگیری" چاپ (علیگره) ص ۳۳۲.

به جز آزار از همسایه^۶ بد کس نمی بیند

(غنی) استادکی در لب گزیدن نیست دندان را

* * *

آب تیغست چو گذر بر دل مجروح کند

بخیه چون موج شود، زخم چو گرداب مرا

* * *

جستجو از بهر روزی باعث شرمندگی است

زین خجالت آسیا انگشت دارد در دهان

"غنی کشمیری"

من کیم کز شرم قتل من سر اندازد به پیش

هیکل خونم گرانی می کند بر گردنش

"طالب آملی"

آتش تب از لبست تبخاله پیدا می کند

گرمی این شعله از یاقوت، مینا می کند

چون بیادت بگذرد موج خیال رگ زدن

آسمان نشترز مژگان مسیحا می کند

* * *

ز سایه^۶ مژه^۶ چشم موربست قلم

چو می کشید مصور دهان تنگ ترا

از ضعف بار منت قاصد نمی کشم

رنگم برای بردن مکتوب می پرد

"شوکت بخارایی"

دل سخت گره شد به خم ابروی نازش در طاق تغافل همه نقاشی چین است

* * *

شیر انوار تجلی را چو می کردند صاف دُردِ آن مهتاب و صافِ آن بناگوش توشد

* * *

به اوج آگهیت نردبان نمی خواهد نگاه تا مژه برخاسته است بر فلک است

دگر میرس ز سامان گریه ام بیدل زشوراشک خود اینجا کباب را نمک است

* * *

نبض جهدم شرر آتش کاغذ کرده است یک مژه راه، به صد چشم پریدن کردم

"بیدل"

به تمکین گاه عرض حال کوه آهنی بودم چه دانستم حیا در عرشه^۱ سیمابم اندازد

"ظهوری ترشیزی"

بخیه^۲ کفشم اگر ندان نماشد عیب نیست خنده می آرد همی بر هرزه گردیهای من

"کلیم کاشانی"

زجستن جستن او سایه در شب چو زاغ آشیان گم کرده می گشتا

"زلالی خوانساری"^۲

نرگس از چشم تو دم زد، در دهانش زد صبا در دندان، دارد اکنون می خورد آب از قلم

* * *

مگر به سرمه اثر کرد ضعف طالع من که بی عصا نتواند به چشم یار رسید

"صائب"

۱ - کنایه از اسب است .

۲ - د. گ. : (۱۰۲۴ ه. ق.) از شاعران آغاز قرن دهم هجری . ر. ک. : (ف. م.) اعلام .

در بیشتر اشعار و غزلیات دیگر این شیوه که کم و بیش آمیخته به واژه های عامیانه^۱ نامأنوس و تعابیر دوران ذهن وضعف تلفیق و گاه غیرمنطقی مانند "جستجو از بهر روزی باعث شرمندگی است"، این روش دیده می شود و به همین دلیل است که شاعران و منتقدان قرون بعدی از بسیاری این مشخصات و افراط آنها در این گونه اشعار یکسره شعرهای در این شیوه را ناپسند دانسته اند تا جایی که ملک الشعرا (بهار) در باره^۲ این شیوه می گوید :

فکرها سست و تخیلها عجیب شعر پر مضمون ولی نادلفریب

وز فصاحت بی نصیب

هر سخنور بار مضمون می کشید رنج افزون می کشید

زان سبب شد سبک هندی مبتذل^۱

حال آنکه صرف نظر از اینگونه اشعار که با تعابیر نامطلوب و مفاهیم دوران ذهن و تشبیهات نامعقول سروده شده و بیشتر در اشعار غزلسرایان پارسی زبان (هندوستان) دیده می شود، ابیات بسیاری مانند این چند بیت (صائب) :

بشکن دلم که رایحه^۳ درد بشنوی کس از برون شیشه نبوید گلاب را

* * *

اشکم نیافت بوی وفا تا دلم نسوخت هر شبنمی که می چکد از گل گلاب نیست

* * *

نمی دانم که در خاطر گذرد، همین دانم که بوی سنبل فردوس می آید ز آه من

* * *

با گران جانی تن دل چه تواند کردن دانه^۴ سوخته در گل چه تواند کردن

۱- ر. ک.؛ (از صبا تا نیما) از (یحیی آراین پور) ص ۸۰

* * *

نیم سنگ فلاخن لیک دارم بخت ناسازی که برگرد سهرگس که گردم دورم اندازد

* * *

پیش هر تلخی نریزم آبروی خویشتن می خورم قند از شکست آرزوی خویشتن

با توجه به آنچه پیرامون اشعار و غزلیات (شیوه^۶ هندی یا اصفهانی) گفته شد، اگر با انصاف داوری شود و اشعار سبک و پیچیده^۷ این شیوه که آدمی را از درک معنی و لذت آنی ابیات محروم می کند معیار ارزیابی کلی قرار ندهیم، روانیست همه^۸ غزلیات این سبک مطرود دانسته شود، ولی متأسفانه به قول (امیری فیروزکوهی) : "مقلدین کج زبان و کثرت آنان این شیوه را از نظرها انداختند، تا جایی که بزرگان و پیشقدمان آنان نیز مورد توجه واقع نشدند و از انصاف منتقدان به دور ماندند، زیرا این مقلدین بی بصیرت زبان ناشناس، آنقدر در اهمال جنبه^۹ الفاظ و استعمال کلمات و ترکیبات بازاری و عامیانه و تشبیهات و استعارات دور و بارد مبالغه کردند و آسمان و ریسمان به هم بافتند که باید گفت به جای شعر، لُغز و معما ساختند و پرداختند^{۱۰}"

۴

برگزیدگان برتر غزلسرایان به شیوه^۶ اصفهانی - از "فغانی تا صایب"

الف - "فغانی"^۲

اگر چه یادآور شدیم که مایه‌هایی از (شیوه^۶ اصفهانی) را با کمی دقت و ژرف‌نگری

۱ - ر. ک: کلیات دیوان (صائب تبریزی)، مقدمه، ص ۱۲.

۲ - بابا (فغانی شیرازی، د. گ: ۹۲۵ ه. ق. ۰) وی در آغاز (سکاکی) تخلص می‌کرده و سپس تخلص خود را به (فغانی) تغییر داده است. ر. ک: مقدمه^۶ (دیوان فغانی) چاپ دوم، به کوشش آقای (احمد سهیلی خوانساری).

می‌توان در آثار (خاقانی و کمال‌الدین اسماعیل و حافظ) یافت ولی مشخصات این شیوه به گونه آشکار و میزان بیشتر، برای نخستین بار در غزلیات شاعر دلسوخته و شیدای دیگری از (شیراز) به نام "بابا فغانی" ^۱ جلوه‌گر شد.

زندگی این غزلسرای سودایی و آشفته و لاابالی که دلیل استواری به سوز غزلیات وی می‌تواند باشد، مقارن با حکومت (تیموریان) و آغاز درخشش (صفویان ۹۰۷ - ۱۱۴۸ ه. ق.) است.

در این دوران تنها مرجع حمایت از دانشمندان و سخنوران، (حوزه ادبی هرات) بود که به دست "سلطان حسین بایقرا" ^۲ و وزیر دانشمندش "امیرعلیشیر نوایی ۸۴۴ - ۹۰۶" ^۳ اداره می‌شد و زندگی (جامی) شاعر بزرگ ایران نیز مقارن فرمانروایی همین پادشاه بود.

در همین دوران و هنگامی که (سلطان حسین بایقرا) در اوایل (قرن دهم هجری) سالهای آخر عمر خویش را در (هرات) می‌گذرانید و مقدمات برجیده شدن حکومت (تیموریان) به دست "محمدخان شیبانی ۸۵۵ - ۹۱۶" از نوادگان (چنگیز) فراهم می‌شد و ایران از نظر وضع اجتماعی در کمال آشفتگی به سر می‌برد تا اینکه "شاه اسماعیل صفوی" ^۴

۱ - لفظ (بابا) را بر پیران کامل اطلاق کنند که به منزله پدر باشند، چون (بابا افضل، بابا کوهی، بابا طاهر) که آنان را در حد نهایت کمال تعظیماً (بابا) خوانند، ر.ک: دیوان (فغانی)، ص ۱۳، پاورقی.

۲ - (حسین بن منصور بن بایقرا) مکنّی به (ابوالغازی)، (۸۷۸ - ۹۱۲ ه. ق.) از سلاطین (تیموری)، ر.ک: (ف، م) اعلام.

۳ - ر.ک: ص ۵۶۸ همین کتاب.

۴ - (۹۰۷ - ۱۰۵۲ ه. ق.)، ر.ک: (ف، م) اعلام.

ترکمانان (آق قوینلو) و (قره قوینلو) را در نواحی (آذربایجان) برانداخت و سلسلهٔ صفویه را در سال (۹۰۷ ه. ق. ۰) تاسیس کرد.

به این ترتیب می‌توان گفت که (فغانی) پایان دوران حکومت (تیموریان) و بخشی از حکومت (صفویان) را دریافته است، چنانکه وی در دوران زندگی به‌درک محضر پادشاهانی چون "سلطان یعقوب آق قوینلو"^۱ پادشاه ادب پرور و پسر او "بایسنقر ۸۹۶-۸۹۷ ه. ق. ۰" و "رستم بیک آق قوینلو"^۲ و برخی دیگر از اعیان آنان و همچنین (سلطان حسین بایقرا) و وزیر دانشمندش موفق گردید.

بررسی غزلیات (فغانی) صرف‌نظر از سوز و حال خاصی که در بیان او هست، بیشتر از این نظر حایز اهمیت است که بیشتر مورخان و تذکره نویسان و منتقدان او را جلوه ساز (سبک هندی یا اصفهانی) می‌شناسند و معتقدند که شاعران دوران (صفوی) مانند: (وحشی بافقی)، "محتشم‌کاشانی"^۳، "عرفی شیرازی"، "فیضی دکنی"^۴، نظیری نیشابوری) و دیگران به پیروی از وی تا (قرن دوازدهم) هجری، سبب رواج (شیوهٔ هندی یا اصفهانی) شدند.

مؤلف "تذکره الشعراء"^۵ می‌نویسد:

"(بابا فغانی) مجتهد فن سخنوری است، پیش از وی احدی بدین روش شعر

۱- جلوس (۸۸۳ ه. ق. ۰). ر. ک. مقدمهٔ دیوان (فغانی).

۲- جلوس (۸۹۷ ه. ق. ۰)، مقتول در (۹۰۲ ه. ق. ۰).

۳- د. گ. (۹۹۶ ه. ق. ۰). ر. ک. (ف. م.) اعلام.

۴- (ابوالفیض فیضی فیاضی ۹۵۴-۱۰۰۴ ه. ق. ۰) از شاعران پارسی زبان هندوستان.

۵- مولانا (محمد عبدالغنی خان صاحب). اکتبر ۱۹۱۶ میلادی.

نگفته، پایه سخنوری را به جایی رسانید که اکثر استادان مثل ("وحشی یزدی"^۱، نظیری نیشابوری، "ضمیری اصفهانی"^۲، حسین ثنائی، عرفی شیرازی، صفای اصفهانی) و غیره، مقلد و خوشه چین خرمن طرز اویند.

مؤلف تذکره^۳ "شمع انجمن" او را "طراح طرز تازه بیانی و (شلی نعمانی) او را در "شعراالعجم"^۴ و (واله داغستانی) در "ریاض الشعراء" وی را "خالق سبک جدیدی در شعر" می دانند و به ویژه مؤلف (شعر العجم) می نویسد:

"تمام اهل فن و ارباب تذکره اتفاق دارند، انقلابی که در شاعری متوسطین پیدا شده، و دوره نوینی قائم و برقرار گردانیده که آن را دوره متاخرین و نازک خیالان گویند، بانی آن (فغانی) است، در آن زمان شیوهی که در شاعری مورد توجه و مقبول عالم بود، شیوه شعرای (سلطان حسین بایقرا) بوده است، چون سبک (فغانی) از آنها جدا بود کسی از او قدردانی ننمود، بلکه کلامش را بقدری لغو و بی معنی خیال می کردند که هر وقت شعر مهملی از کسی خوانده می شد می گفتند (فغانیانه) است."

با آنچه پیرامون تغییر مسیر غزل گفته شد شگفت نیست اگر تغییر در روش غزلسرای (فغانی)، هر چند هم ناچیز باشد مورد پسند منتقدان پس از عهد (صفوی) واقع

۱ - منظور (وحشی بافقی) است.

۲ - (کمال الدین حسین اصفهانی) د. گ: (۹۷۳ ه. ق. ۰) از شاعران ظریف طبع و معاصر (شاه طهماسب صفوی) ر. ک: (ف م) اعلام.

۳ - از سید (محمد صدیق، حسن خان بهادر) به اهتمام (محمد عبدالحمید خان ۱۲۹۳ ه. ق. ۰)

۴ - ر. ک: ج ۰۳ ص ۲۷ - ۴۰.

نشود، به هر حال مسلم این است که همه تذکره نویسان عصر (فغانی) و حتی پس از آن، وی را دارای شیوه تازه‌یی در غزلسراییی دانسته و در نوشته‌های خویش به این موضوع - که وی راه نوی در غزلسراییی برگزیده و دیگران از وی پیروی کرده‌اند - اشاره نموده‌اند، ولی با این همه پژوهش دقیق در دیوان و غزلیات این شاعر دل‌سوخته، انسان راه‌اندیشه دیگری رهبری می‌کنند که برای گفتگو درباره آن باید به چند نمونه زیر از غزلیات این شاعر که مبداء^۶ (شیوه هندی یا اصفهانی) شناخته شده است توجه شود :

ای دل بیا که نوبت مستی گذشته است	وقت نشاط و باده پرستی گذشته است
از آب زندگی چه حکایت کند کسی ؟	با دل شکسته‌یی که زهستی گذشته است
خواهی بلند ساز مرا خواه پست کن	کار من از بلندی و پستی گذشته است
دارم چنان خیال که نشکسته‌یی دلم	ورهم شکست، چون توشکستی گذشته است
بنشین دمی و باقی عمرم عدم شمار	کاین یک‌دولحظه تا نوشتنی گذشته است

هم در شرابخانه (فغانی) خراب به

کارش چو در خرابی و مستی گذشته است

* * *

رفتیم و هر چه بود به عالم گذاشتیم	دنیا و محنتش همه با هم گذاشتیم
قطع نظر ز حاصل ده روزه جهان	این منزل خراب مسلم گذاشتیم
چرخ زمانه چون نکند هفته‌یی وفا	دست شما را از این درم کم گذاشتیم
گل، رنگ ما نداشت گذاشتیم از سرش	می‌بی تو خوش نبود، همان دم گذاشتیم
در غم سفید کرده کشیدیم زیر خاک	موی سیاه را که به ماتم گذاشتیم
ما و دل شکسته که چندین هزار بار	جام صفا در انجمن جم گذاشتیم

رفتیم چون (فغانی) از این انجمن برون

عیش جهان به مردم بی غم گذاشتیم

* * *

ما نخل خرد از بن و پیوند شکستیم آشوب جنون تند شد و بند شکستیم
کاری نشد از بیش به ترک می و ساقی پیمانہ بیارید، که سوگند شکستیم
رفتیم و به دیوانگی عشق جوانان هنگامه پیران خردمند شکستیم
چشم طمع از فایدهء خلق گرفتیم در کنج ملامت دل خورسند شکستیم
تلخی نشنیدیم هم از ساقی مجلس هر چند که پیشش شکر و قند شکستیم

دربندگی خواجه قدح نوش (فغانی)

کاین توبه به انعام خداوند شکستیم

در این گونه غزلیات (فغانی) که شمار آنها نیز در دیوان وی کم نیست نشانی از استعارات و تعبیرات و کنایات دور از ذهن، به کار بردن واژه‌ها و ترکیب‌هایی که شایسته شعر شکوهمند غنایی و غزل نیست، افراط در خیال پردازی و مانند آن که از مشخصات بیشتر اشعار به (شیوه هندی) است یافت نمی‌شود بلکه این غزلیات در مجموع نزدیک به شیوه (عراقی) است ولی باز بی آنکه انسان دلیل روشنی برای تفاوت روش غزلسرایی وی با شاعران (شیوه عراقی) بتواند ارائه دهد، احساس می‌کند گهگاه مضامین به گونه دیگری در غزل (فغانی) تعبیر و عنوان می‌شود، ولی در برخی دیگر از غزل‌های وی مانند نمونه‌های زیر:

منم و دل پریشان، چه در طرب گشایم چو غمت نمی‌گذارد که به خنده لب گشایم
حذر از شکایت من، که بود تمام آتش ز دل شکسته آهی، که به نیمشب گشایم
تو میان دهی و گرنه، به خیال درنگنجد که چنان کمرکه دانی من بی ادب گشایم
چوبه مرگم آتش او، نرود زجان شیرین چه زبان به تلخ گفتن، به عذاب لب گشایم
به غزال خویش گاهی برسم که چون (فغانی) قدم رمیده از خود به ره طلب گشایم

* * *

مقیدان تو از یاد غیر خاموشند
 برون خرام که بسیار شیخ و دانشمند
 به خاطری که تویی دیگران فراموشند
 خراب نرگس و آن طره و بناگوشند
 چه عیش بهتر از این در جهان که درد و نفس
 دوکس به دوستی هم پیاله می نوشند
 زهی حریف شرایان که بامداد خمراز
 به صد حرارت و مستی صحبت دوشند
 هزار سوزن و پولاد در دلست مرا
 از این حریر قباپان که دوش بر دوشند
 مراسم کار چنین خام ورنه در هرجا
 شراب پخته و یاران به عیش درجوشند
 به روی برگ درختان چوسایه در مهتاب
 فتاده هم نفسان، دستها در آغوشند
 هزار جامه جان، صرف آن بلندقدان
 که در نهایت چستند، هر چه می نوشند

چمن خوش است (فغانی) بیا که از می و گل

جوان و پیر درین هفته مست و مد هوشند

با آنکه بیشتر ابیات این گونه غزلها در شیوه عراقی و خالی از روش تعبیری و مضامین (شیوه اصفهانی) است، یک یا دو بیت با مشخصات معتدلی از این شیوه عنوان می شود، چنانکه در ابیات (سوم و چهارم) از غزل نخست و بیت (هفتم) از غزل دوم مشاهده می شود، و نمونه این غزلیات نیز در دیوان (فغانی) نادر نیست. با این حال برخی دیگر از غزلیات (فغانی) کاملاً جلوه سازی از لطایف و ظرایف معقول و مورد پسند (شیوه هندی یا اصفهانی) است مانند غزل زیر:

آمد سحاب و چهره گلها ز خواب شست
 نیسان دهان غنچه به مشک و گلاب شست
 صبح است، می بنوش که گردون به اشک چشم
 از بهر جرعه می، قدح آفتاب شست
 گو همچو برگ لاله، ز برق فنا بسوز
 گل، خون کتان خود به شب ماهتاب شست
 در آتشم ز دختر رز کاین حریف سوز
 عالم خراب کرد چو دست از خضاب شست
 از می خراب گشته دل ابتر من است
 دیوانه می که لوح شکست و کتاب شست
 خوش باد وقت آنکه سبو بر سرم شکست
 وین دلق خونفشان نشان شراب شست

از داغهای تازه بر افروخت صد علم پشمینام، که عشق به هفتاد آب شست
بس رند جامه سوز که در مجلس شراب آلوده ساخت خرقة ولی با شراب شست

در خاک و خون نشاند (فغانی) دل خراب

تا دست از متاع جهان خراب شست

که در بیشتر ابیات آن رنگ و بویی که از شیوه^۶ مورد بحث خبر می دهد احساس می شود و از همین روست که منتقدان، غزل وی را جلوه گاهی می شناسند که مشخصات ابتدایی (شیوه^۶ هندی یا اصفهانی) را در آن می توان دید .

از سوی دیگر کثرت غزلیات ساده و روان (فغانی) که با شیوه^۶ تعبیری روشن و بدون پیچیدگی سروده شده و دارای مشخصات کامل غنایی و غزل است آنچنان است که در مقام داوری درست باید گفت وی درحالی که درغزلسرای از شاعران متقدم خویش پیروی می کرده، روش تازه‌ی را نیز در بیان مضامین و شیوه^۶ تعبیر پایه گذاری نموده که بعدها وسیله^۶ شاعران عهد (صفوی) به سوی کمال رهبری شده است .

همین کیفیت و ویژگی خاص (فغانی) درغزلسرای سبب شده تا برخی منتقدان روش وی و پیروان او را از روش شاعران عهد (صفوی) ممتاز سازند، چنانکه آقای "زین العابدین مؤتمن" در این مورد از نظرات خود چنین نتیجه می گیرد که:

"در موقع ظهور و مقدمات پیدایی (سبک هندی)، سبک دیگری که باید به نام فرد بارز نماینده^۶ آن (سبک وحشی) نامیده شود، از اواخر (قرن نهم) و آغاز (قرن دهم) به دست شعرای آن دوره در ادبیات فارسی شروع به توسعه و تکوین یافت و به موازات (شیوه^۶ هندی) در حال تکوین بود و شعرای چون (جامی) و (بابا فغانی) و مخصوصاً "میرزا شرف جهان قزوینی"^۱ و (علی قلی میلی) و دیگران هر یک به سهم خود در

۱ - از شاعران عهد (شاه طهماسب صفوی) . ر. ک: (ف. د) .

تکمیل و توسعه آن کوشیدند تا سرانجام به دست (وحشی) شاعر معروف اواخر (قرن دهم) این سبک به اوج خود رسید، اما متأسفانه این سبک با تمام شیرینی و تازگی و لطافتی که دارد به عللی بعد از (وحشی) مورد توجه قرار نگرفت و (شیوه هندی) روش خاص و بارز شعرای دوره صفویه نیز منحل گردید، این تحول را به گونه دیگری می توان توجیه نمود، به این معنی که دو سبک جداگانه، یعنی (سبک وحشی) و (سبک هندی) از زمانی معین و در مسیر تکامل و ترقی قدم نهاد و یک قرن بعد با ظهور (صائب) به اوج خود رسید و بدیهی است چون این هر دو سبک تقریباً "در محیط واحدی نشو و نمایافته اند، پیروانش با یکدیگر در ارتباط ادبی بوده اند و نزدیکی و قرابتی میان آن ها موجود می باشد چنانکه این قرابت در اشعار (بابا فغانی) با (سبک هندی) دیده می شود، ولی نه آنچنان که از قرابت بستگی (سبک هندی) با سروده های شعرای دربار (هرات) زیادتر باشد که یکبار (فغانی) را آدم جدیدی موجد (سبک هندی) بدانیم، راست است (بابا فغانی) سبک تازه و غریبی داشت که مورد پسند شعرای (خراسان) قرار نگرفت، ولی این قرابت دلیل پیوستگی کامل با سبک (کلیم) و (صائب) نمی باشد، چه با اندکی غور در دیوان (بابا فغانی و وحشی) و (کلیم و صائب) به این نکته برمی خوریم که مراتب شباهت میان سبک (فغانی) و (وحشی) که به زعم (شبللی نعمانی) از شعبه جداگانه ای بود، به مراتب بیشتر از شباهت میان سبک (فغانی) و (کلیم و صائب) می باشد، به قسمی که اگر بخواهیم اشعاری از دیوان (وحشی) به (سبک فغانی) پیدا کنیم زودتر موفق می شویم، در هر حال قرابت (سبک هندی) تا حدی با سروده های (فغانی) محل تردید نیست در اشعار (فغانی) نیز جلوه ای از سبک (حافظ) می بینیم، دیوان او در حقیقت نقطه اتصال و مظهر ارتباط سبک (عراقی) و (هندی) است، (بابا فغانی) شاعر شیرازی و باده پرست است که طبعاً "نتوانسته از تأثیر سخن (حافظ) بی بهره

بماند. "۱"

این عقیده در باره^۶ (فغانی) تقریباً "معقول‌ترین عقیده‌یی است که ابراز شده، جز آنکه نباید انتظار داشت میان مشخصات سروده‌های (فغانی) که پایه‌گذار شیوه^۶ نوینی است با مشخصات سروده‌های (صائب) که به اوج رساننده^۶ آن است پیوستگی کامل وجود داشته باشد. تردید نیست که شیوه^۶ (فغانی) که اوج آن در غزلیات (وحشی) دیده می‌شود، بیشتر متمایل به (شیوه^۶ عراقی) است چنانکه شباهت برخی از غزلیات او با شیوه^۶ (سعدی) که نمونه‌هایی از آنها برای مقایسه آورده می‌شود گواه این مدعاست:

از "سعدی":

از "فغانی":

هر صبح دم نسیم گل از بوستان تست
الحان بلبل از نفس دوستان تست
چون خضر دیدن آن لب جان بحش دل فریب
گفتا که آب چشمه^۶ حیوان دهان نست
یوسف به بندگیت کمر بسته بر میان
بودش یقین که ملک ملاحب از آن تست
هرشاهدی که در نظر آید به دلبری
در دل نیافت راه که آنجا مکان تسب
هرگز نشان ز چشمه^۶ گوهر شنیده‌بی ؟
کورا نشانی از دهن بی‌شان نست

آبی که بسته‌اند به دلها دهان تست
نقدی که آن به دست نیاید میان تست
آتش زند به دامن دلها هزار بار
این خال نیلگون که به کنج دهان تست
چندانکه روز می‌گذرد می‌شود زیاد
این تازگی و لطف که در گلستان تست
یک ذره‌بی تو بی حرکت نیست یک زمان
وه زین هوا که در سر سرو روان تست
بخت بلند سایه به هر کس نیفگند
این فیض عام خاصه^۶ نخل جوان تست

۱- ر. ک: (تحول شعر فارسی) از (زین‌العابدین مؤتمن)، بحث درباره^۶ (فغانی)

و (سبک‌هندی).

پر کرد روزگار به الماس پاره‌ها
آن رخنه‌ها که در جگرم از سنان تست
هم رنگ خون قبای (فغانی) رود به باد
ز آن رو که در هوای رخ ارغوان تست
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
از (فغانی) :

از رشک آفتاب جمالت بر آسمان
هرماه دیدم، چون ابروان تست
این باد روح پرور از انفاس صبحدم
گویی مگر زطره عنبرفشان تست
صد پیرهن قبا کنم از خرمی اگر
بینم دو دست من چو کمر در میان تست
گفتند میهمانی عشاق می‌کنی
(سعدی) به بوسه‌یی ز لبست میهمان تست
از "سعدی" :

به بسترافتم و مردن کنم بهانه‌خویش
بدین بهانه مگر آرمش به خانه‌خویش
بسی شب است که در انتظار مقدم تو
چراغ دیده نهادم بر آستانه‌خویش
به عشوه می و نقلت بدست آوردم
دلت چگونه ربودم به آب ودانه‌خویش
.....
.....

گرم قبول کنی و برانی از در خویش
نگردم از تو و گر خود فدا کنم سرخویش
تو دانی ار بنوازی و گر بیندازی
چنانکه بر دلت آید به رای انورخویش
نظر به جانب ما گرچه منتست و ثواب
غلام خویش همی پروری و چاکرخویش
.....
.....

صرفنظر از فخامت و شکوهی که در زبان (سعدی) هست نزدیکی شیوه (فغانی)
به شیخ کاملاً "محسوس است و این شباهت در برخی دیگر از غزلیات (فغانی) مانند
غزلیات با مطلع های زیر :

خوش آنکه بی‌خبر از جام آرزوی تو باشم
چو دیده باز کنم در طواف کوی تو باشم

یاد داری که دلم را به جفا خون کردی
مست بودی، چه به جان من مجنون کردی

ببین که تاب نگاه تو آفتاب ندارم متاز و خنده^۶ پنهان مکن که تاب ندارم

چشم دمی ز دیدن روی تو بس نکرد روی ترا که دید که بازش هوس نکرد

نه قرار دل بر من، نه به زلف یار گیرد به کجا روم ندانم، که دلم قرار گیرد^۱
برخی دیگر از غزلیات (فغانی) نیز همانطور که آقای (زین العابدین مؤتمن) اشاره کرده است از نظر شباهت مضمون و شیوه^۶ تعبیر به غزلیات (حافظ) دارای همین کیفیت است، برای مثال به غزلیات زیر از (فغانی) و مقایسه^۶ آن با شیوه^۶ (حافظ) اشاره می‌کنیم:

از "فغانی":

دارد نسیم گل، دم جان بخش عیسوی	تا بسوی گل ز غنچه ^۶ مقصود بشنوی
آئینه جمال تو در چشم اهل دید	دارد هزار جلوه ^۶ صوری و معنوی
ما را چو در سخن لب لعل تو جان دهد	دیگر چه احتیاج به انفاس عیسوی
زاهد چو قرب کعبه ^۶ وصل تو در نیافت	بیچاره شد به زاویه ^۶ هجر منزوی
پرتو کدام و نور کدام ای خدا شناس	تا کی دو دل ز تفرقه ^۶ نور و پرتوی
ای دل گدایی در میخانه کار تست	ما را چه کار با طرب و عیش خسروی
هر جاکه هست دیده، ز روی تو روشن است	ای روشنی دیده چرا دور می‌روی

۱ - برای آگاهی از تمامی غزل‌های بالا به ترتیب رجوع شود به صفحات ۳۴۳،

۴۰۱، ۳۲۵، ۲۳۹، ۱۹۵ (دیوان فغانی)، چاپ دوم، به کوشش آقای

(احمد سهیلی خوانساری)

بهر تو در متاع خود آتش زدیم و هیچ
 رحمی به حال خانه سیاهی نمی کنی
 ما را زپهلوی تو، چو دل نامه شد سیاه
 تو شادمان به اینکه گناهی نمی کنی
 کشت وجود ما نشدی سبز کاشکی
 برکس چو اعتماد گیاهی نمی کنی
 من از نظاره تو چنین می شوم خراب
 ورنه تو درچه دیده که راهی نمی کنی
 از یکدم التفات تو می سوزدم رقیب
 شکرست کاین وفا همه، گاهی نمی کنی
 کس را چه کار با تو (فغانی) ز نیک و بد
 شبها بر آن در، از چه پناهی نمی کنی

* * *

امشب از آهم مشوگرم و مسوزانم چو شمع
 ساعتی بنشین که در بزم تو مهمانم چو شمع
 چون کنم دل جمع در بزمت که هر ساعت
 رفیب
 میدهد افسون و می سازد پیریشانم چو شمع
 و چه حال است اینکه بردارندم آخرازم میاز
 چون ببزم جای خود را گرم گردانم چو شمع
 یارب از آهست ریزان بردل گرم شرار

این خون که موج می زند اندر جگر ترا
 در کار رنگ بوی نگاری نمی کنی
 مشکین از آن نشددم خلقت که چون صبا
 بر خاک کوی دوست گذاری نمی کنی
 ترسم کزین چمن نبوی آستین گل
 گز گلشنش تحمل خاری نمی کنی
 در آستین جان تو صد نافه مدرجست
 وان را فدای طره یاری نمی کنی
 چوگان حکم در کف و گویی نمی زنی
 باز ظفر به دست و شکاری نمی کنی
 ساغر لطیف و پرمی و می افکنی به خاک
 و اندیشه از بلای خماری نمی کنی
 (حافظ) برو که بندگی پادشاه وقت
 گر جمله می کنند، تو باری نمی کنی

* * *

از وفای تو مشهور خوبانم چو شمع
 شب نشین کوی سربازان ورندانم چو شمع
 روز و شب خوابم نمی آید به چشم غم پرست
 بس که در بیماری هجرتو گریانم چو شمع
 رشته صبرم به مقراض غمت ببردیده شد
 همچنان در آتش مهر تو سوزانم چو شمع
 در میان آب و آتش همچنان سرگرم تست

یا گرفته آتشی در رشتهٔ جانم چو شمع این دل زار زار اشکبارانم چو شمع

.....
.....

شاید این تصور پیش آید که چون اینگونه غزلهادریک وزن و یک قافیه وردیف سروده شده‌اند شباهت کاذبی میان دو شیوهٔ تعبیر احساس می‌شود ولی حقیقت این است که نزدیکی زمانی و تقریباً "کمتر از یک قرن فاصله (حافظ) و (فغانی) وهم زادگاهی آنان و به ویژه اشتراک نسبی که فارغ از نبوغ خاص (خواجه) میان عواطف این دو شاعر موجود بوده است به بسیاری از غزلهای (فغانی) که شاید آنها را در آغاز شاعری سروده باشد رنگ و بوی سخن (حافظ) داده است و حتی این حالت از برخی از غزلهای (فغانی) که در دیوان (خواجه) هم قافیهٔ آن نیامده است نیز احساس می‌شود مانند غزل زیر:

بیا که ساقی ما بی نقاب جلوه نمود	بین در آینهٔ جام چهرهٔ مقصود
سزد که پییر خرابات جرم ما بخشد	به آب چشم صراحی و سوز سینهٔ عود
زهر دری که در آید همای دولت عشق	نشان بخت بلند است و طالع مسعود
دلی که بی‌خبر از اصل جوهر نظراست	اگر در آینهٔ جان کند نظاره چه سود
تو آن گلی که جهانی درین چمن هر دم	نسیم لطف تو می‌آرد از عدم به وجود
از این شراب که لعلت به می‌پرستان داد	به یک دوساگردیگر نهند سر به سجود
خوش آنکه مست به خاک درت سپارم جان	نهاده در قدمت چهرهٔ غبار آلود
خیل فتنه چو خیزد غزال مشکیمی	شکار غمزهٔ صید افکن تو خواهد بود
(فغانی) از نظر یار همچو نرگس مست	شبی نرفت که بی‌ساغر طرب نغنود
ولی با این همه نباید از نظر دور داشت که	(فغانی) با همه پیوستگی به شیوهٔ
شاعران (سبک عراقی)، خود نیز روش نوینی در غزل پدید آورده که شاید همچنان	

دراثر توجه به نهادهای آن درروش شاعرانی چون (کمال‌الدین اسماعیل) و (حافظ) بوده است و به هر حال با آشکار ساختن این روش و به کاربردن نازک خیالی‌ها و تعبیرات و استعارات و کنایات جدید ولی نزدیک به ذهن، راهی را درغزل‌گشوده است که پیروان او تا حدی و شاعران عهد (صفوی) به اندازه بیشتری آن روش را دنبال کردند و نیرو بخشیدند و اگر اشعار و غزلیات (وحشی) به (فغانی) نزدیک‌تر است تا به (صائب)، غزلیات (صائب) نیز به (فغانی) نزدیک‌تر است تا به (وحشی) و در دیوان او شواهد نزدیک‌تر به شیوه خاص (فغانی) را بیشتر می‌توان یافت و ابیات زیر گواه روشنی براین مدعا است^۱:

هر زمان در عشق پاک ای شوخ با من خوشتر است

بیش خاصیت دهد هر چند می بی غش تراست

* * *

گر گناهی نیست درمستی ثوابی نیز هست اجر چندانی نباشد کار نافرموده را

* * *

از نازکی نداشت تنش طاقت نظر حیران آن گلم که چه نازک نهال داشت

* * *

به طالعی که ندارم چه آرزوست مرا که روز وصل می از جام آفتاب خورم

* * *

مهر دهان تلخ (فغانی) شب وصال افسانه عقیق سخنگوی او بس است

* * *

۱ - دیوان (بابا فغانی شیرازی) چاپ دوم، به ترتیب ابیات: ۲۲۲۷، ۱۴۱۹،

۱۷۶۵، ۴۰۳۰، ۲۰۷۶، ۱۵۸۶، ۲۴۸۲، ۲۰۴۲، ۱۵۹۵.

به تبسم نهانی که زدی به گریه^۶ من مژه^۶ خیال بازم چه گهر که سفت امشب

* * *

حقه^۶ فیروزه^۶ افلاک دارد نوش و نیش دل خراشدهر که را یکبار از این معجون دهد

* * *

طوطی طبع (فغانی) بهر آن چینی قبا این چنین نخل سخن در گلشن شیراز بست

* * *

چگونه از صدف تشنه در برون آید که در سحاب کرم قطره^۶ زلال نماند

به این ترتیب شاید (فغانی) یکی از چهره‌های درخشان غزل فارسی در نمایش
تغییر سبکی به سبکی دیگر باشد، زیرا در شعر او هم جلوه‌های بسیاری از ادیسه‌ها
و روش تعبیر شاعران (سبک عراقی) چون (عراقی و سعدی و حافظ) یافت می‌شود،
و هم تجلی‌های روشنی از نازک خیالیها و معانی رقیق و مضامین تازه^۶ (شیوه^۶
اصفهان‌ی)، و تردید نیست آثار این غزلسرای نازک خیال و دل سوخته که کاملاً در
متن و مفهوم غزل - با همه مشخصات عاطفی بودن آن - قرار دارد، باید بیش از
پیش مورد توجه قرار گیرد.

ب - "وحشی"^۱

پس از (فغانی)، آخرین شاعری که در غزلیات او با رنگ و بوی (شیوه^۶ عراقی)
روبرو می‌شویم (وحشی) است زیرا پس از وی غزل تا پایان (قرن دوازدهم) به راه

۱- (کمال‌الدین وحشی بافقی کرماسی، د. گ: ۹۹۱ ه. ق. . نام او را (شمس‌الدین
محمد) بیرون نوشته‌اند، ر. ک: مقدمه^۶ (دیوان وحشی) به کوشش (حسین نحعی) ص
(سیزده). وی معاصر و مداح (شاه طهماسب صعوی) بوده است. (مجمع الفصحا) از
(رضا فلی خان هدایت) ج ۳، ص ۵۱.

دیگری افتاد که (کلیم) و (صائب) نمونه‌های برتر آن را نشان داده‌اند.

اگر چه (وحشی) بیشتر از نظر منظومه‌های غنایی عاشقانه و مثنوی‌های شیرین و لطیف مشهور است ولی باید انصاف داد که غزل‌های دلنشین وی نیز از سوز و حال و کیفیت خاطر انگیزی که در مثنوی‌هایش هست بی‌نصیب نمانده است و می‌تواند نموداری از دل سوخته، روح عاشق، و ارستگی، بلند نظری و فروتنی وی باشد تا جایی که به نظر اهل نقد و شعر شناسان "غزل‌های او از حیث اشتغال بر عواطف حاد و احساسات تند و انعکاس شدید شاعر در برابر تأثرات باطنی، قابل توجه و شایسته کمال اعتناست"^۱.

بیشتر منتقدان (وحشی) را از پیروان شیوه^۲ (فغانی) و از سخن سرایانی دانسته‌اند که روش (فغانی) را به اوج رسانید، "علی‌قلی‌خان واله^۳ داغستانی" در "ریاض الشعراء"^۲ می‌نویسد:

"متبع روش (بابا فغانی) است ولیکن شوخی کلام را به طرزوی افزود و تغییری در طور بابای مرحوم داده است که بعضی از آنها بسیار شیرین و نمکین افتاده و بعضی دیگر، سست و کم‌رتبه واقع شده".

"ابوطالب تبریزی" در "خلاصة الافکار"^۳ می‌نویسد:

"مولانا (وحشی) از شعرای امتیازی و متتبعان طرز (بابا فغانی شیرازی) است مگر اینکه شوخی کلام و بستن روزمره عوام بر آن افزوده و از عهده^۴ آن امر جدید چنانچه باید برآمده".

۱- ر. ک: (گنج سخن) ج ۳، ص ۲۷.

۲- دستنویس شماره^۵ (۴۳۰۴) کتابخانه^۶ (ملک).

۳- دستنویس شماره^۶ (۴۳۰۳) کتابخانه^۶ (ملک).

"تقی الدین اوحدی بلیانی" ^۱ سخنور هم زمان (وحشی) در تذکره "عرفات
عاشقین" ^۲ می گوید:

"وی دارای روش تازه و ملاحظت بی اندازه است....."

خود (وحشی) نیز به تازگی روش خویش آگاهی داشته و در مثنوی "خلدبرین"
می گوید:

طرح نوی در سخن انداختم	طرح سخن نوع دگر ساختم
ساختمام من به تمنای خویش	خانه بی اندر خور کالای خویش
هیچ کسم نیست در همسایگی	تا زندم طعنه بی مایگی
جهد کنم تا به مقامی رسم	گام نهم پیش و به کامی رسم ^۳
.....

بررسی (۳۹۷ غزل، ۲۳۶۶ بیت) از (وحشی)، و همچنین ترکیب بندهای زیبای
وی نشان می دهد که او در غزل صرف نظر از پیروی (فغانی)، بی آنکه از واژه های
عامیانه استفاده کند و زبان غزل را از شکوهی که شایسته آن است بیندازد، برخلاف
دیگر معاصرانش با زبانی ساده و دل نشین و بدون استعمال مفرط واژه های عربی و
خشن و ترکیب های ناهنجار، سفرنامه بی از روح عاشق و دل حساس و عواطف لطیف
خویش در غزل پرداخته است. به این غزلیات از (وحشی) برای نمونه توجه
کنیم:

۱ - این شخص بیش از هر مورخی در باره ^۴ (وحشی) اظهار نظر کرده و حتی گویا
اشعار وی را نیز جمع آوری کرده است.

۲ - تألیف یافته در سال (۱۰۲۲ ه. ق. ۰).

۳ - (دیوان وحشی)، ص ۳۸۷.

آن کس که مرا از نظر انداخته اینست اینست که پا مال غم ساخته اینست
 شوخی که برون آمده شب مست و سرانداز تیغم زده و کشته و نشناخته، اینست
 ترکی که از او خانه^۶ من رفته به تاراج اینست که از خانه برون تاخته اینست
 ماهی که بود پادشه خیل نکویان اینست که از ناز قد افراخته، اینست

(وحشی) که به شطرنج غم و نردم صحبت

یکباره متاع دل و دین باخته اینست

* * *

دلتنگم و باهیچ کسم میل سخن نیست کس در همه آفاق به دلتنگی من نیست
 گلگشت چمن با دل آسوده توان کرد آزرده دلان را سرگلگشت چمن نیست
 از آتش سودای تو و خار جفایت آن کیست که باداغ نووریش کهن نیست
 بسیار ستمکار و بسی عهد شکن هست اما به ستمکاری آن عهد شکن نیست

در حشرچو بینند، بدانند که (وحشی) است

آن راکه تنی غرقه به خون هست و کفن نیست

* * *

وقت برقع زرخ کشیدن نیست رخ بپوشان که تاب دیدن نیست
 بر من خسته بین و تند مران که مرا قوتِ دویدن نیست
 با که گویم غمت که در مجلس زهره^۶ گفتن و شنیدن نیست
 من خود از حیرت تو خاموشم حاجت منع و لب گزیدن نیست

می‌رمد (وحشی) آن غزال زمن

هرگز ش میل آرمیدن نیست .

* * *

روم به جای دگر، دل دهم به یار دگر هوای یار دگر دارم و دیار دگر

به دیگری دهم این دل که خوار کرده تست چرا که عاشق تو دارد اعتبار دگر
 میان ما و تو ناز و نیاز برطرف است به خود تو نیز بده بعد از این قرار دگر
 خبر دهید به صیاد ما که ما رفتیم به فکر صید دگر باشد و شکار دگر

خموش (وحشی) از انکار عشق او کاین حرف

حکایتی است که گفتی هزار بار دگر

سادگی و روانی این گونه ابیات که بیشتر غزلیات (وحشی) را تشکیل می دهد
 به اندازه بی است که انسان نمی تواند تصور کند وی در قرنی زندگی می کرده که نظم
 و نثر با گرم سیری تمام روبه تکلف و تعقید و پیچیدگی می رفته است، با این حال
 گاه در اشعار او - البته نه چندان که در غزلیات (فغانی) - نیز ابیاتی دیده می شود
 که تأثیر شیوه جدیدی را که در آن روزگار، رو به رواج می رفت در آنها می توان دید،
 مانند نمونه های زیر:

بار فراق بستم و جز پای خویش را کردم وداع جمله^۶ اعضای خویش را
 گویی هزار بند گران پاره می کنم هر گام پای بادیه پیمای خویش را
 در زیر پای رفتن الماس پاره ساخت هجر تو سنگ ریزه^۶ صحرای خویش را
 هر جا روم زکوی تو سر بر زمین زخم نفرین کنم اراده^۶ بی جای خویش را
 عمر ابد ز عهدی نمی آیدش برون نازم عقوبت شب یلدا^۶ی خویش را

(وحشی) مجال نطق تو در بزم وصل نیست

طی کن بساط عرض تمنای خویش را

* * *

امروز ناز عذر جفاهای رفته خواست عذری که او نخواست نبسم نهفته خواست
 من بنده^۶ نگه که به صد شرح و بسط گفت حرف عنایتی که تبسم، نگفته خواست
 از نوک غمزه سفته شد و خوب سفته شد درهای راز هم که نگاهش سفته خواست

خواست

لطف آمد و تلافی صد ساله می‌کند خشم ارچه کرد، هرچه در این یک دو هفته

بارد به وقت خود همه باران التفات ابر عنایتی که ریاض شکفته خواست

دل رانوید، کاتش خوی تو پاک سوخت خاروختی کش از سر آن کوی رفته خواست

شکر خدا که مرد به بیداری فراق

(وحشی) کسی که دیده بخت تو خفته خواست

* * *

به زیر لب حدیث تلخ کان بیداد گردارد بود زهری که بهر کشتن مادر شکر دارد

بلای هجر و درد اشتیاق پیسر کنعانی کسی داند که چون یوسف عزیز در سفر دارد

ندارد اشتیاق وصل شیرین کوهکن، ورنه به ضرب تپشه صد چون بیستون از پیش دارد

عتاب آلود آمد، باده دسر، دست برخنجر کدامین بی‌گنهرامی کشد، دیگر چه سردارد

کسی دارد خبر از اشک و آه گرم من (وحشی)

که آتش درد دل و داغ ندامت بر جگر دارد

بادقت در چگونگی این گونه غزلیات و مقایسه آن‌ها با غزلیات دیگر (وحشی)

که از آن سخن گفتیم برای خواننده‌یی که هر دو نوع غزل را در دیوان (وحشی) ندیده

باشد مشکل است تا سراینده هر دو گونه را فرد واحدی بداند، زیرا این گونه غزلیات

(وحشی) اگرچه از استعارات دوراز ذهن و تشبیهات معقد و مفاهیم پیچیده (شیوه

اصفهان‌یی) عاری است و برای خود کیفیت خاصی دارد، ولی از روشنی و روانی زبان

و سادگی مفاهیمی که در حال خواندن انواع دیگر غزلیات وی متبادر به ذهن می‌شود

برخوردار نیست و این درست بر اثر همان روشی است که در غزلیات (فغانی) به چشم

می‌خورد و به همین دلیل نیز هست که منتقدان، روش این دسته از شاعران

(قرن نهم و دهم) را شیوه خاص می‌دانند که (شیوه اصفهان‌یی) بعد از آن

به وجود آمد.

پ - " کلیم " ۱

در گذشته گفتیم که نخستین تجلیات (شیوه^۶ اصفهانی) در غزلیات (فغانی) که آغاز عهد (صفوی) را درک کرده بود آشکار شد و در آن زمان تنها شاعرانی که از روش (فغانی) پیروی می کردند بازبانی شعر می سرودند که هنوز به تعقیدها و پیچیدگی های لفظی و معنوی مغرط آمیخته نشده بود ولی در اثر بی توجهی پادشاهان (صفوی)، به ویژه به غزل های عاشقانه و مدایح، و همچنین گرایش شدید به مبانی مذهبی و رواج تشیع و اشعار در این زمینه، سرانجام مرکب شعر و سخن و نظم و نثر در سرایشی تندی که در پیش داشت تندتر و تندتر به راه افتاد تا جایی که بیشتر شاعران ایرانی که به سبب سرخوردگی از عدم توجه سخن شناسان و پادشاهان (صفوی) به سرزمین هند رفت و آمد داشتند و با شاعران فارسی زبان هند که در آن روزگار سخت زیر تأثیر و نفوذ زبان و ادبیات فارسی بودند به پیروی از آن دسته غزلیات (فغانی) و (وحشی) و پیروان آنها پرداختند که با (شیوه^۶ عراقی) از نظر مفاهیم و معانی رفیق و نازک خیالی تفاوت هایی داشت، گروهی از اینان چنان که گفته شد تا جایی در آوردن استعارات و تشبیهات نامعقول و کلمات عامیانه و کوچه و بازار افراط کردند و نقشهای خیال دور پرواز و مضامین پیچیده را در غزل وارد ساختند که کار غزلسرایی را به مرحله^۷ ابتذال کشیدند و داوری همگان را - حتی نسبت به آن دسته که معتدل تر بودند - با گمراهی همراه کردند.

نام تمام این شاعران و نمونه های آثار آنان در تذکره ها و دواویں آمده است و اکنون مورد گفتگوی ما نیست، ولی در این میان باید انصاف داد که با همه^۷ ابتذال

۱ - ملك الشعراء (ابوطالب کلیم کاشانی، د.گ: ۱۵۶۱ ه. ق. ۰)، ر.ک: مقدمه^۶

(بهترین آثار کلیم کاشانی) به کوشش (کشاورز صدر).

و ناخوشایندی که اینگونه افراد به غزل (شیوه^۶ اصفهانی) بخشیدند، گروهی که به حق از نام داران و بزرگان شاعران این شیوه‌اند، در این روش اعتدال بیشتری را رعایت کردند و اگرچه کوشش داشتند که از روش و مضامین شاعران (شیوه^۶ عراقی) پیروی نکنند و با ابداع مضامین تازه‌تری که به زیورنازک خیالی‌ها و رقت‌معانی آراسته باشد راه تازه‌یی را در غزل بکشایند، این گروه چون دیگران، تمام آثار خود را فدای این هدف نساختند و در میان سروده‌های خود غزلیات شیوا و دلنشینی که برخی از آنها از شمار بهترین اشعار پارسی است به ادبیات هدیه کردند.

در این میان، نام و آثار (کلیم کاشانی) و (صائب تبریزی) بیش از دیگر شاعرانی که پیروی روش (فغانی) و (وحشی) را می‌کردند، در نمایش آشکار جلوه‌های تازه^۶ (شیوه^۶ اصفهانی) قابل توجه است و در تاریخ ادبیات و غزل ایران همواره یادآور نقشبندان میانه رو و برتر اشعار به (شیوه^۶ اصفهانی) خواهد بود.

(کلیم) که اصلش از (همدان) بوده و زندگی وی در (کاشان) گذشته است بخشی از دوران پادشاهی "شاه عباس کبیر"^۱ را درک کرده و معاصر "شاه صفی"^۲ و "شاه عباس دوم"^۳ نیز بوده است، وی در دوران زندگی دوبار به (هندوستان) سفر کرده و در دربار (شاه جهان شهاب‌الدین بایری) پادشاه آن سامان منصب ملک الشعرا^۴یی یافته است.

۱- جلوس (۹۸۵ ه. ق. ۰) ر. ک: (ف. م.) اعلام، ذیل صفویه.

۲- جلوس (۱۰۳۸ ه. ق. ۰) ر. ک: (ف. م.) اعلام، ذیل صفویه.

۳- جلوس (۱۰۵۲ ه. ق. ۰) ر. ک: (ف. م.) اعلام، ذیل صفویه.

۴- ر. ک: (ف. د.) بدون تردید یکی از سفرهای (کلیم) به (هندوستان) در سال (۱۰۲۸ ه. ق. ۰) صورت گرفته است.

اگر چه غزل‌های (کلیم) به استواری غزل‌های (صائب) نیست ولی چون پیش از وی در راهی گام نهاده که مشخص و نشان‌دهندهٔ کامل شیوهٔ مورد بحث است وی را نیز به سهم خویش باید یکی از عوامل مؤثر در تحول غزل در دوران (صفوی) دانست زیرا نه تنها در شعر (وحشی) که مقدم بروی، و (صائب) که مؤخر بر اوست اشاره‌هایی به آوردن طرز تازه و مفاهیم و مضامین جدید هست، در شعر او نیز کنایات و اشاراتی در این زمینه دیده می‌شود، گویی وی نیز از کسادی بازار سخن رنج می‌برده که خویشتن را چنین پند می‌دهد:

گر متاع سخن امروز کساد است "کلیم" تازه کن طرز، که در چشم خریدار آید
 بررسی آثار (کلیم) که بی‌هیچ دودلی از نامبرداران (شیوهٔ اصفهانی) است
 به روشنی نشان می‌دهد که او تا چه اندازه در به کار گرفتن مضامین تازه علاقمند بوده و حتی از تکرار مضامین ابتکاری خویش پرهیز داشته‌است و این گفتهٔ او که می‌گوید:
 چگونه معنی گیری برم که معنی خویش دوباره بستن، عیبی است در شریعت من
 و نمونه‌های زیر که از ابیات غزلیات وی برگزیده شده‌است می‌تواند گواه روشنی
 بر این معنی باشد:

میان یک جهتان آنچنان نفاق افتاد که گاه هم طرف کهر با نمی‌گیرد
 نخورده پیچش و تابی، به کام دل نرسی گهر به رشتهٔ بی تاب جا نمی‌گیرد

* * *

گردون به شیشهٔ تهیم سنگ کین زند طالع به شمع کشتهٔ من آستین زند
 مقبول روزگار نگشتیم و ایمنییم ما را که بر نداشته چون بر زمین زند

* * *

از عدم دیر آمدیم این فسمت ما می‌رسد کم نصیب است آنکه در آخر به بغما می‌رسد
 بخت ما گرنا رسا افتاد زلف اور ساست طره اش آخر به دست کوتاه ما می‌رسد

* * *

کار مژگان سیه مست تو شد کج روشی هر که برخواست زمیخانهچنین برخیزد

* * *

دلم زهمرهی اشک و نمی ماند نه آتشی است که از کاروان جدا افتد^۱

از این گونه مضامین که انصاف باید داد هر یک در حد خود بدیع و تازه و در آثار شاعران پیش از وی کمتر آمده است در میان آثار (کلیم) بسیار یافت می شود و از این نظر او را باید یکی از غزلسرایان تیزاندیشه و دقیق (شیوه^۲ اصفهانی) دانست که دریافتن و نمایش مضامین نو راه تازه بی را در غزل او گشوده است، بی آنکه غزل را از فرط استعاره و کنایه^۳ نامعقول و دور از ذهن از شیوایی و رسایی دور کند.

یکی از مشخصات بارز سخن (کلیم) این است که (شیوه^۴ اصفهانی) گویی در غزل او شکل می گیرد و ابیات هر غزل وی با همان ویژگیهای آشکار و نازک خیالیها و مضامین بدیع، هر یک دارای معانی جداگانه و در حال یکدست است. در هر حال نباید از نظر دور داشت که (کلیم) نخستین شاعری است که غزلیاتش بی آنکه در مرز تحول باشد. نمودار روشنی از شیوه^۵ معتدل و معقول (اصفهانی) است.

ت - "صائب"^۲

این شاعر پرکار و بزرگ که از اعیان "شمس الدین محمد شیرین مغربی"^۳ شاعر

۱ - ر. ک: به ترتیب صفحات ۸۶، ۸۴، ۸۳، ۸۰، ۷۶ (بهترین آثار کلیم کاشانی) به کوشش (کشاورز صدر).

۲ - میرزا (محمد علی بن میرزا عبدالرحیم صائب تبریزی اصفهانی)، (۱۰۱۶ - ۱۰۸۱ ه. ق.)، مشهور به (صایبا).

۳ - د. گ: (۸۰۸ ه. ق.)، ر. ک: مقدمه^۴ (کلیات صائب) از (امیری فیروز کوهی).

و سخنور مشهور (قرن هشتم) هجری است و سمت ملک الشعرا بی دربار (شاه عباس دوم) را نیز داشته است^۱ از بزرگان و نامداران سراینندگان عهد صفوی و سخنور صاحب سبکی است که آوازه شهرتش در دوران زندگی (ایران) و (هندوستان) و حتی دربار (عثمانی) را فرا گرفت .

بدون تردید آثار و غزلیات (صائب) را نمونه کامل و جامع و جلوه گاه (شیوه^۲ اصفهانی) می توان دانست و مقام وی در این شیوه سخن ، مقامی است که (سعدی) در نمایش کامل (شیوه^۳ عراقی) دارد و درست همان گونه که هنر (سعدی) را در غزلسرای بی (شیوه^۴ عراقی) نمی توان با هنر دیگر متقدمان و معاصرانش مقایسه کرد ، غزلیات (صائب) را نیز نمی توان با پیشینیان و معاصران وی که کامل^۵ در (شیوه^۶ اصفهانی) شعر می سرودند سنجید .

امتیاز (صائب) بر شاعران دوران (صفوی) تنها در دانش و اخلاق و روش زندگی ، یا پرکاری شگفت آوری که مایه پرداختن (۱۰۰ تا ۲۰۰) هزار بیت شعریا (۲۴۴۳)^۷ بیت غزل نیست ، بلکه جامعیت و دقت اندیشه^۸ او در یافتن نکته های دقیق و مضامین ابتکاری و روش استوار وی در بیان مفاهیم به این شبهه است که او را حتی از بزرگترین شاعر استاد دوران (صفوی) یعنی (کلیم) نیز ممتاز ساخته و مقام وی را در تاریخ ادبیات و شعر عهد (صفوی) مشخص کرده است .

اگر چه در میان غزلیات (صائب) نیز ابیات سست و استعارات و مجازهای ناخوش آندیافت می شود ، ولی این امر چیزی نیست که در سروده های دیگر سخنوران

۱ - از آن به تیغ زبان شد جهانگشا صائب که مدح گستر عباس شاه ثانی بود

۲ - (کلیات صائب) به کوشش (امیری فیروز کوهی) ، استاد (همایی) تعداد ابیات

(صائب) را باغ بر ۲۰۰۰۰۰ بیت دانسته است .

ماندنداشته باشد ، واگر تنها از غزلیات یکدست و ممتاز (صائب) ، با داوری عادلانه
گزینشی به عمل آید ، لاقلاً ده هزار بیت غزل شیوا و دل انگیز از میان لاقلاً یک صد
هزار بیت او به دست خواهد آمد که بدون تردید غزلیات دیگر شاعران پس از انتخاب
به این میزان نخواهد رسید .

از سوی دیگر (صائب) نیز مانند (کلیم) راه خویش را از دیگر سراینندگان غزل
به (شیوه هندی) جدا کرده و پس از وی بزرگترین شاعری است که اگر چه مفاهیم
وسیع و اندیشه‌های گوناگون و مضامین و نازک خیالی‌های بسیار را در غزل خویش
آورده و به حق جای خالی باقی نگذاشته ، همواره و حتی المقدور از افراط در تعقید
کلام و ابهام سخن پرهیز داشته است و به همین سبب مفهوم غزلیاتش مانند دیگر
شاعران این شیوه از دستیابی فهم و دریافت فکر بیرون نیست و الحق چنانکه خود
او نیز می‌گوید :

در حسن بی تکلف معنی نظاره کن از ره به خال و خط استعاره‌ها
در میان شاعران این شیوه ، تنها اوست که بیش از دیگران از تعقید و تکلف
نامعقول در غزل دور مانده است ، در این مقام شایسته است به یکی دو بیت زیر
از (صائب) که در مورد چگونگی غزل خویش سروده توجه کنیم :

یاران تلاش تازگی لفظ می‌کنند صائب تلاش معنی بیگانه می‌کند

* * *

ز شعرهای ترم گرم این چنین مگذر که آب خضر نهران در شب سیاه من است

غزال معنی من رتبه دگر دارد برون زدایره چرخ صید گاه من است

بررسی غزلیات (صائب) نشان می‌دهد که ادعای او در این مورد کاملاً درست
است زیرا به راستی امتیاز دیگر وی در وسعت تخیل و مضمون‌یابی شگفت انگیز اوست ،
به گونه‌یی که کمتر مضمونی از مسایل عاشقانه ، عرفانی ، وصف معشوق ، پندواندرز ،

شکوه و شکایت از زندگی، در غزلیات پیشینیان می توان یافت که مرغ اندیشه و تخیل دور پرواز (صائب) آن را زیر بال نیاورده و به شیوه تازه و ذوق بدیع خویش مطرح نکرده باشد، سهل است، در غزلیات وی مضامین بکرو ابتکاری بسیار است که به احتمال قوی ساخته و پرداخته ژرف اندیشی و پژوهش مداوم ذهن او در زمینه یافتن موضوع تازه است که جلوه‌هایی چند از آنها به عنوان نمونه در ابیات زیر دیده می‌شود:

بیشترزانکه دهد خامه به دستش استاد الف قامت او مشق قیامت می‌کرد

* * *

بر نمی‌داریم دست از زلف مشکین سخن

چون قلم چندان که زخم تیغ بر سر می‌خوریم

* * *

این گردباد نیست که بالا گرفته است از خود رمیده‌ی راه صحرا گرفته است

* * *

زخنده رویی گردون فریب رحم مخور که رخنه‌های قفس، رخنه‌رهایی نیست

* * *

زاهد خشک اگر قامت او را بیند همچو محراب سرا پا همه آغوش شود

* * *

به غیر اشک که راه نگاه می‌بندد که دید قافله‌بی چشم راهزن بندد؟

* * *

مردم به روی هم نتوانند رنگ دید خوشوقت لاله‌بی که به کوه و کمرشگفت

* * *

مجنون که بود قافله سالار وحشیان در عهد ما پیاده دنبال مانده‌بی است

* * *

هیچ مستی زپی رقص نخیزد از جا به نشاطی که دلم از سر دنیا برخاست

* * *

گلی که از عرق شرم دیدبان دارد خط امان ز شبیخون بلبلان دارد

* * *

در مقامی که ضعیفان کمر کین بندند آه اگر مور به فریاد سلیمان نرسد

* * *

صرف نظراز این کیفیت که از ویژگیهای چشم گیر غزل (صائب) است، استادی وی در به کار بردن تمثیل در غزل نیز مسلم است، چنانکه کمتر غزل این سخنور پرکار است که متضمن مثل سائری نبوده و یا برخی ابیات آن حکم مثل سائیر انبافته و به رواج شعر وی یاری نکرده باشد و به قول آقای دکتر (صفا) از نظر (ارسال المثل) در غزل که شیوه^۶ خاص (صائب) است، او را می توان با (عنصری) در میان قصیده سرایان پیشین مقایسه کرد.^۱

نمونه های زیر ابیات محدودی از غزلیات (صائب) است که می تواند نمایشگر

این هنر وی در غزل برگزیده^۶ (شیوه^۶ اصفهانی) باشد:

خوش است دفع گرانان به هرروش باشد ملال نیست ز سرگشتگی فلاخن را

* * *

از تنگی دل است که کم گریه می کنم مینای غنچه زود نریزد گلاب را

* * *

بلبلی را که به دیدار زگل قانع شد در اگر بسته شود، رخنه دیواری هست

* * *

۱- ر.ک: (گنج سخن) ج ۳، ص ۱۱۱.

کفاره شراب خوریهای بی حساب هشیار در محفل مستان نشستن است

* * *

غافل کند از کوتاهی عمر شکایت شب در نظر مردم بیدار بلند است

* * *

شکوه عشق را گردون گردان بر نمی دارد که هر موری ز جانتخت سلیمان بر نمی دارد

* * *

ندارد چشم احسان از خسیسان همت قانع

محال است استخوان را از دهان سنگ، هما گیرد

* * *

اگر در خواب بی هوشی نباشد گوشها (صائب)

به حرفی می توان تقریر کردن داستانی را

چنانکه دیده می شود در هر یک از این ابیات - و نمونه های بسیاری دیگر از این مانند - مضامین و تعبیری به کار رفته است که در شمار حقایق و واقعیت های زندگی است و به همین مناسبت می تواند در موارد خاص مصداق یابد و به این ترتیب به عنوان شاهد یا ضرب المثل در زبان فارسی باقی بماند .

از سوی دیگر نباید فراموش کرد که اگر چه (صائب) برگزیده ترین غزلسرایان در شیوه^۶ (اصفهانی) است ، نمی توان گفت هیچ گاه گزد بیان ساده و مضامین روشن نگشته و همه جا سخن با استعاره و کنایه گفته است ، چنانکه چند غزل و ابیات زیر می تواند گواه روشنی بر این مدعا باشد :

هیچ جوینده ندانست که جای تو کجاست آخرای خانه بر انداز سرای تو کجاست ؟
روزنی نیست که چون ذره نجستیم ترا هیچ روشن نشدای شمع که جای تو کجاست ؟
گر وفای تو فزون است ز اندازه^۷ ما آخرای دلبری رحم ، جفای تو کجاست ؟

ما گرفتیم نخواهیم ، عطای تو کجاست ؟
وقت یاری است ، دم عقده گشای تو کجاست ؟
موجه رحمت دریای عطای تو کجاست ؟

بوسه‌یی از لب شیرین تو ای تنگ شکر
ای نسیم سحری غنچه گشاینده دل
(صائب) از گرد خجالت شده در خاک نهان

* * *

چشم پوشیدن ز غیر حق ، به حق بینا شدن
پای در دامن کشیدن ، آسمان پیمای شدن
صاف با هر خار و خس ، چون سینه صحرای شدن
در میان جمع ، از هم صحبتان تنها شدن
سیل راپست و بلندی هست تا دریای شدن

چیست دانی عشق بازی ، بی سخن گویا شدن
سربه جیب خود فرو بردن ، بر آوردن به عرش
بادد و دام جهان مانند مجنون ساختن
با کمال آشنایی زیستن بیگانه وار
عاشقان را با فنا زشادی و غم چاره نیست

بین بیابان می برم خود را برون چون گرد باد

بیش از این نتوان غبار دامن صحرا شدن

ناهباز طبع ، بال خویش هر جا وا کند

فکر (صائب) را علاجی نیست چون عنقا شدن

* * *

یک قطره از آن قلزم زخار مراده
بیش از همه کس ساغر سرشار مراده
هر چیز که خواهد دل بیمار مراده
یک ذره قبول نظریار مراده
دستی به خراش دل افکار مراده
یاد دست ودلی در خور این کار مراده
این جام لبالب کن و سرشار مراده

ساقی قدحی از می اسرار مراده
مستیست کلید در گنجینه اسرار
بیماری من راه به بهبود ندارد
از رد و قبول دگران باک ندارم
نه خاتم جم خواهم و نه ملک سلیمان
یا سهل نما کار جگر خوار جنون را
این آن غزل آدم عشقست که فرمود

* * *

چون حلقه^۶ کعبه است سزاوار پرستش چشمی که نگاه هوس آلود ندارد

* * *

شکایت نامه^۷ ما سنگ را در گریه اندازد مهبیای گریستن شود ، سپس مکتوب ما بگشا

* * *

همه بر جای خود ای تازه نهالان چمن بنشینید که آن سرو روان بر خیزد

* * *

در کنج قفس چند کنی بال و پر خویش بس نیست ترا آنچه ز پرواز کشیدی

* * *

هوا خمار شک ، گل پیاله گردان است پیاله گیر و میندیش از خمار امروز

به هر حال زبان (صائب) رابی هیچ دودلی با ید در تحول، یا بهتر بگوئیم نکامل غزل در (شیوه^۶ اصفهانی) مؤثر دانست زیرا (کلیم) وبه ویژه او ، با توجه به مضامین تازه و تعبیرهایی که زائیده^۷ رقت خیال و طبع آنان بود، به دقایق و ظرایف اندیشه^۸ خویش در غزل تجسم بخشیدند و آن را به روش دیگر عرضه کردند، به خصوص (صائب) با دست یابی به کلید مضامینی که تا آن روزگار در غزل مطرح شده بود و آوردن موضوع های تازه و بدیع از طرفی، و با توجه به شاعران بزرگ و پیشوایان غزل مانند : "مولانا^۱ ، کمال الدین اسماعیل^۲ ، حافظ^۳ ، فغانی^۴ " از سوی دیگر، نمونه^۵ باز شناخته و شیرینی از (شیوه^۶ اصفهانی) در غزل به دست داد .

۱- از گفته^۶ (مولانا) مدهوش شدم (صائب) این ساغر روحانی، صهبای دگر دارد

۲- من کلیم (صائب) که خلاق سخن در این مقام خامه^۷ معجز بیان را از بنان انداخته

۳- ز بلبلان خوش الحان این چمن (صائب) مرید زمرمه^۸ (حافظ) خوش الحان ماش

۴- از آتشین دمان به (فغانی) کن اقتدا (صائب) اگر تتبع دیوان کس کنی

دگرگونی شکل و جلوه‌های اندیشه در شیوه‌اصفهان‌ی

الف - شکل

شاید بتوان ادعا کرد که غزل از آن زمان که در قرون چهارم و پنجم دوران ابتدایی خویش را می‌گذرانید تا هنگامی که در (قرن ششم) شکل واقعی خویش را بازیافت و سرانجام با وجود شاعرانی چون (سعدی) و (حافظ) در قرون (هفتم و هشتم) به درجه‌کمال رسید، هیچگاه چنان تحول چشم‌گیری که در سه قرن (نهم و دهم و یازدهم) به خود دید نیافته بود، زیرا در حقیقت غزل (شیوه‌عراقی)، دنباله همان اشعار غنایی و ملحون در (شیوه‌خراسانی) بود ولی دگرگونی‌هایی که پس از (قرن هشتم)، به ویژه در قرون (دهم و یازدهم) در غزل فارسی پدید آمد و در نتیجه (شیوه‌اصفهان‌ی) در غزل فارسی رواج یافت، چنان محسوس و آشکار بود که کمتر رشته پیوندی میان این شیوه و شیوه‌های پیشین می‌توان یافت و در مجموع، جز در برخی موارد نادر هیچ‌گونه شباهتی میان شیوه‌عراقی و (اصفهان‌ی) نمی‌توان باز نمود.

شاید با آنچه از مشخصات این شیوه در این گفتار آمد نیاز به تکرار دگرگونی‌هایی که در شکل غزلیات به (شیوه‌عراقی) پدیدار شد و سرانجام (شیوه‌اصفهان‌ی) را به وجود آورد نباشد، زیرا در آغاز این قسمت پیرامون رواج زبان ترکی و نفوذ واژه‌های آن در شعر، نزدیک شدن زبان غزل به زبان مردم و ورود اصطلاحات نامأنوس و عامیانه در آن، و همچنین استعمال تشبیهات و انواع کنایه و استعاره و مجاز که به شیوه‌عراقی (اصفهان‌ی) گونه‌مشخصی بخشید سخن گفتیم، و اکنون شایسته است به بررسی تحولی که این شیوه در به کار بردن اوزان عروضی غزل به وجود آورد پرداخته شود:

اوزان کوتاه^۱ (وزنهای شماره ۱ تا ۹) :

در بررسی تحول اوزان غزل به (شیوه^۶ عراقی) دیدیم که چهار وزن نخست از اوزان کوتاه در (قرن ششم) بیش از قرون دیگر مورد تمایل غزلسرایان واقع می‌شد^۲ ولی از آن قرن به بعد رفته رفته استعمال این اوزان رو به کاهش گرائید، کم توجهی شاعران نه تنها در قرون (هفتم و هشتم) نسبت به استعمال اوزان مزبور ادامه داشت، بلکه غزلسرایان قرون (نهم و دهم) نیز کمتر از گذشته به این اوزان تمایل نشان می‌دادند، با توجه به میزان متوسط کاربرد این اوزان در زیر، به خوبی می‌توان موقعیت استعمال آنها را در دورانی که مورد بحث است دریافت :

قرن نهم	۱۱/۸۴	درصد
قرن دهم	۳/۵۱	" "
قرن یازدهم	۱۱/۲۵	" "

چهار وزن دیگر از اوزان کوتاه (وزنهای شماره ۵، ۶، ۷، ۸) که از آغاز مورد استعمال زیادی در غزل فارسی نیافتند نیز در قرن (نهم و دهم و یازدهم) که دوران رواج (شیوه^۶ اصفهانی) بود بیشتر متروک ماندند و نسبت کاربرد آنها به ترتیب به (۵۶/۰۵، ۴۸/۰۱، ۱۲/۱ درصد) بالغ گردید و روشن است که به طور کلی دلیل کاهش روزافزون استعمال این اوزان را، به ویژه در دوران رواج (شیوه^۶ اصفهانی)، باید در مفاهیم بیشتر ابیات غزل‌های به (شیوه^۶ اصفهانی) و کوتاهی اوزان جستجو کرد.

اوزان متوسط ثقیل^۴ (وزنهای شماره ۹ و ۱۰) :

۱ - برای آگاهی از نام اوزان مزبور به صفحه ۵۳۴ همین کتاب رجوع شود .

۲ - ر. ک : ص ۵۳۵ همین کتاب .

۳ - ر. ک : ص ۵۳۶ همین کتاب .

۴ - ر. ک : ص ۵۳۸ همین کتاب .

اوزان شماره ۹ و ۱۰ که از اوزان کوتاه گنجایش بیشتری برای بیان مفاهیم و مضامین داشتند از (قرن هشتم) به بعد بیشتر مورد استعمال یافتند و نمودار زیر می‌تواند چگونگی میزان کاربرد این دو وزن را در قرون (نهم و دهم و یازدهم) یا بهتر بگوئیم دوران رواج (شیوه^۶ اصفهانی) نشان دهد:

<u>وزن شماره ۹</u>	<u>وزن شماره ۱۰</u>
قرن نهم ۱۴/۴۲	قرن نهم ۱۶/۶۳
قرن دهم ۱۸/۸۱	قرن دهم ۱۹/۹۰
قرن یازدهم ۱۶/۰۹	قرن یازدهم ۲۰/۱۲

اوزان متوسط خفیف^۱ (وزنهای شماره ۱۱ و ۱۲):

وزن شماره^۶ (۱۱) پس از (قرن هشتم) تا (قرن یازدهم) رو به ترقی و تنزل بوده است، ولی در (قرن یازدهم) که دوره^۶ حداکثر استعمال اوزان (متوسط ثقیل) بود کاربرد این وزن - بر خلاف وزن شماره^۶ (۱۲) که استعمال آن نسبت به سه چهار دوره^۶ پیش کاهش یافته بود - ترقی کرد، ولی وزن شماره^۶ (۱۲) برخلاف اوزان (متوسط ثقیل) کمتر مورد استعمال قرار گرفت و تا قرن یازدهم به حداقل استعمال رسید، نمودار زیر کاربرد اوزان مزبور را در دوره^۶ مورد گفتگو نشان می‌دهد:

<u>وزن شماره ۱۱</u>	<u>وزن شماره ۱۲</u>
قرن نهم ۱۵/۳۱	قرن نهم ۱۵/۵۹
قرن دهم ۱۳/۸۳	قرن دهم ۱۴/۶۵
قرن یازدهم ۱۶/۶۵	قرن یازدهم ۱۲/۴۲

اوزان بلند ثقیل^۲ (وزنهای شماره ۱۳ و ۱۴):

۱- ر.ک: ص ۵۴۰ همین کتاب. ۲- ر.ک: ص ۵۴۲ همین کتاب. ۶۲۴: پیچ

استعمال وزن شماره^۶ (۱۳) که از نیمه^۶ اول (قرن هشتم) رواج بیشتری پیدا کرده بود از این قرن به بعد نیز بیش از پیش مورد تمایل شاعران قرار گرفت ولی در (قرن یازدهم) - شاید به سبب تمایل شدید شاعران به استعمال وزن شماره^۶ (۱۰) نسبت به گذشته - کمی کاهش یافت.

استعمال وزن شماره^۶ (۱۴) نیز از (قرن هشتم) به بعد مانند قرون پیش در ترقی و تنزل بود و افزایش و کاهش چشم گیری را تا قرن دوازدهم نشان نداد، حد متوسط استعمال این دو وزن به شرح زیر است.

<u>وزن شماره^۶ ۱۴</u>	<u>وزن شماره^۶ ۱۳</u>
قرن نهم ۱/۶۶	قرن نهم ۷/۵۶
قرن دهم ۲/۳۹	قرن دهم ۱۲/۵۹
قرن یازدهم ۵/۹۱	قرن یازدهم ۱۰/۸۹

اوزان متناوب^۱ (وزنهای شماره^۶ ۱۵ و ۱۶ و ۱۷ و ۱۸ و ۱۹ و ۲۰) :

اوزان مزبور نیز در قرن (هشتم تا دوازدهم) تحول چشم گیری را در استعمال شدن نشان ندادند و کاربرد آنها در تنزل و ترقی بوده است جز آنکه همانطور که قبلاً^۲ نیز گفته شد سه وزن (۱۵ و ۱۶ و ۱۷) مانند قرون پیش بیش از سه وزن دیگر مورد استعمال قرار گرفته اند.

این نکته نیز حالب است که همواره میزان استعمال اوزان (مناوب) با اوزان (متوسط ثقیل) نسبت معکوس داشته است زیرا در هر دوره که عزلسرایان به وزن های ثقیل، که آهنگ آنها متین تر است بیشتر تمایل بوده اند، از استعمال اوزان متناوب که مرتب و ضربی و خفیف است اجتناب

۱ - ر.ک: ص ۵۴۳ - ۵۴۶ همین کتاب.

کرده‌اند^۱ و به همین دلیل شاعران و غزلسرایان (شیوه^۶ اصفهانی) به علت تمایل به بکار بردن بیشتر اوزان (متوسط ثقیل)، اوزان (متناب) را کمتر از قرون دیگر مورد استفاده قرار داده‌اند.

ب؛ مضامین

در مقدمه^۶ مشروحی که پیرامون تحول (شیوه^۶ عراقی) و پیدایی (شیوه^۶ هندی یا اصفهانی) آمد، تا اندازه‌ی چگونگی اندیشه‌ها و مضامین متجلی در غزلیات به این شیوه روشن و دانسته‌شده عوامل محیط و نابسامانی روزگاران پس از (قرن ششم) چگونه روح و اندیشه^۶ مردم، به ویژه شاعران را که دارای عواطف رقیق‌تری بودند، با رنج و غم آشنا کرد و توجه آنان را به دنیای درون و خیالات و تصورات دوردست جلب نمود، و همین تحول ذوق و سلیقه، و افراط در بیان افکار و اندیشه‌های پیچیده و دور از فهم، دآوری نامطلوبی را نسبت به غزلیات به (شیوه^۶ اصفهانی) به وجود آورد.

آقای دکتر (صورتگر) می‌نویسد :

"در این دوران گویی شعر از آن شکوه و جلال آسمانی افتاده و زمینی شده است به این معنی که نه آن هیمنه و جلال لفظی و لطف بیان (فرخی) و (مسعود سعد سلمان) و (سید حسن غزنوی) و (خاقانی) را دارد، نه از آن تناسب و اعتدالی که بین مطلب و قالب شعر به وجود آمده و (انوری ابیوردی) از پیشقدمان آن بوده و (سعدی شیرازی) آن را به مرحله^۶ کمال رسانید پیروئی شده است، و نه آن ژرفی اندیشه و سنگینی افکار که (حافظ شیرازی) با آن اسنادی و ظرافت بار آنها را به دوش الفاظ و تعبیرات می‌نهاد در اشعار این دوره پدیدار است."

۱ - ر. ک. : (تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل)، ص ۱۹۸.

" بدون شک اندیشه‌ها در ذهن گویندگان در جنب و جوش بود و هنری که در انز تمرین و مطالعه و رنج بسیار ورزیده شده بود وجود داشت، اما دشواری در این بود که اندیشه‌های تازه^۶ حکمت و عرفان، با عقاید و نظرات و سلیقه^۷ زیبایی پسند بسیار کم و محدود بود و افکار مذهبی دوران آخر مغولان و زمان سلاطین صفوی، مجال سیر و آزمایش هنوی را در آسمان‌ها و افق‌های وسیع، دیگر به کسی نمی‌داد، ناگزیر گویندگان استاد این دوره، افکاری دامه و کوتاهی را که در ذهن آنها می‌گذشت با ظواهر عالم وجود، به تقریبی مربوط می‌کردند و به خلق مضمون‌های بدیع که هر یک نیمی از یک بیت را به خود اختصاص داده بود می‌پرداختند و از گرد آوردن پنج تا هفت بیت که آن ارتباط قطعی و مسلم غزلیات (سعدی و حافظ) را نداشت غزلی می‌ساختند."

" در این دوره هر چه مضمونی تازه‌تر و پیچیده‌تر، و هر چه می‌شد آن را به عنوان مثل ساده برای دیگران بازگو کرد زیادتر بود، استادی و چیره دستی گوینده بیشتر مورد تصدیق قرار می‌گرفت . . . شعر خوب و دلکش دیگران شعری نبود که فکری را مورد بیان قرار داده و خبری از آنچه در ذهن شاعری در هنگام انشاد آن می‌گذشته به ذهن دیگری انتقال دهد، بلکه لطف سخن در نازک کاریهایی بود که در یک بیت از غزل به کار رفته و سایر ابیات آن عزل برای نمایش آن پرداخته گشته باشد، فکر بیت الغزل یا شاه‌بیت که در این دوره زبانزد سخن شناسان هوشمند است، از همین جاناشی شده و امروز از این دوره همان بیت الغزل‌ها در خاطر‌ها باقی مانده و توجه به بقیه^۸ غزل، چندان پسند خاطر کسی جز محققان کنجکاوی ادب نبوده است . . . سبک و روش سخن‌گستران این دوره، مخصوصاً آنها که از لحاظ استادی و چیره دستی در درجه^۹ اول نیستند، آنقدر با هم شبیه و افکارشان تا آنجا نزدیک به یکدیگر است که اگر ابیات دو غزل را که دو گوینده^{۱۰} هم زمان ساخته‌اند در هم بریزیم، سیار دشوار

است که بتوان چندبیت را زاده طبع یک نفر بدانیم و ابیات دیگر را به شاعر دومی ببخشیم خلاصه اینکه اشعار این دوره از حیث ظاهر ظریف و نمونه کمال هنر و تسلط گوینده بر الفاظ و مضامین است ولی اندیشه‌ی معین را به ما نمی‌رساند. مانند یک دسته گل مصنوعی که مقراض استاد چیره دست، آن‌ها را از برگ‌های کاغذی بچیند و چنان در رنگ آمیزی و توجه به انحنای شاخه‌ها و پیچ و شکن برگ‌ها هنرمندی به کاربرد که با یک دسته گل طبیعی مشابه گردد، تا آدمی برای استشمام رایحه لطیف آن، سر را نزدیک برد و بداند که در همه آن دسته گل، نکته یک بنفشه خودرو، یا نرگس که (فرخی سیستانی) را از خود بی‌خبر می‌ساخت بر نمی‌خیزد و شامه کسی را نمی‌نوازد!^۱

حقیقت این است که صرف نظر از غزلیات دلنشین و محدود این شیوه و ابیات پراکنده و تک بیت‌هایی که در این گونه غزلیات به عنوان بیت‌الغزل سروده شده‌اند، در مجموع، داوری بالا، به‌ویژه تشبیهی که از غزلیات این شیوه به دسته گل مصنوعی شده، در مقابل غزلیات (شیوه عراقی) که به گل‌های طبیعی مانند شده است، بسیار به جا و گویاست، ولی نباید فراموش کرد که عامل محیط و آنچه زندگی هنرمند را می‌سازد و بر عواطف وی تأثیری می‌گذارد، در چگونگی پدید آمدن آثاری با این مشخصات نمی‌تواند بی‌تأثیر باشد، به این ترتیب با توجه به تاریخ زندگی اجتماعی روزگاری که مورد گفتگوی ماست (از آغاز قرن نهم تا پایان قرن یازدهم) با در نظر داشتن بروز نتایج حمله مغول در دو سه قرن بعد و سپس هجوم و تسلط و حکومت (گورکانیان)، و از آن پس توجه سلاطین (صفوی) به امور مذهبی، چنین کیفیتی در غزل آن روزگار دور از انتظار نیست، زیرا افسردگی‌های خاطر و ناملایمات پیاپی، ناگزیر

۱ - (منظومه‌های غنایی ایران) از دکتر (صورتگر) . ص ۱۹۵ - ۱۹۹ .

و به ویژه برای هنرمندان یک نوع ناامیدی و بدبینی، و در نتیجه گونه‌بی اشتغال خاطر و تمرکز اندیشه در جهت درون نگری و پیروی از خیالات و تصورات دوردست به وجود می‌آورد که با میزان رنج‌ها و ناملایمات نسبت مستقیم دارد.

در چنین هنگامی، دیگر اندیشه‌ها در یک مسیر معین، پرواز نمی‌کنند و بهینش‌ها در ژرفای مسایل و به سوی بی‌نهایت در تکاپو نخواهند بود، به همین دلیل با بررسی کامل غزلیات این دوره به خوبی دیده می‌شود که هر چه مضامین غزلیات (عراقی) در ژرفا و طول سیر می‌کرده، در غزلیات (اصفهانی) به گسترش عرضی گرائیده است و به همین دلیل، اگر چه مضامین غزل در این دوران بیش از پیش افزوده شده است ولی از نظر عمق اندیشه و ارزش و اهمیت موضوع با مضامین گذشته غزل قابل ارزیابی نیست.

تردید نیست با تنوع و گسترش مضامین، که گاه به بهای استفاده از پیش پا افتاده‌ترین موضوع‌ها انجام می‌گرفت و این مضامین به ویژه با خیال پردازای ورقهت فکر بیان می‌شد، مشخصات تازه‌یی در غزلیات این دوران به وجود آمد که در زیر به آن توجه می‌کنیم:

۱ - شاعران به سبب دقت در مضامین و بیان نازک خیالی‌های خویش ناگزیر بارمفاهیم هر بیت را که مضمونی جداگانه داشت فزونی بخشیدند و به همین دلیل اوزان ثقیل و استعارات و کنایات بیشتری که گاه تا حد نامعقول و افراط می‌رسید و خواننده را در درک موضوع گرفتار مشکل می‌کرد در غزل وارد کردند و به این ترتیب تعادل و تناسب میان مضمون و قالب که در شیوه^۶ (عراقی) به حد کمال وجود داشت در این شیوه متروک ماند و تعقید و پیچیدگی در مفهوم و بیان گوشه‌های خیال از مشخصات غزلیات این شیوه گردید.

۲ - بار به همین مناسبت ارتباط معنوی ابیات غزل که در گذشته موجود بود

در غزلیات این دوران جای خود را به استقلال داد تا جایی که به ویژه در قرون
(دهم و یازدهم) در بیشتر موارد، هر بیت از یک غزل دارای مضمون مستقل و
جداگانه‌یی بود.

۳- انواع و اقسام مضامین از شمار: مسایل عاشقانه، عرفانی، پند و اندرز،
حکمت و فلسفه در غزل وارد شد، سهل است مضامین تازه و بی سابقه‌یی که نمونه‌های
آن را در غزلیات (کلیم) و به ویژه (صائب) می‌توان دید جای خود را در غزل باز کرد
و مضامین پیش پا افتاده‌یی که مقامی در غزل نمی‌تواند داشته باشد نیز به وسیله
شاعران غیر استاد وارد غزل شد.

۴- ورود (ارسال‌المثل) در غزل از مشخصات بارز این شیوه شد چنانکه در
بیشتر ابیات غزلیات مزبور همواره مصراع دوم برای توجیه مصراع نخست یا تأیید
آن به کار می‌رفت چنانکه برای نمونه در ابیات زیر از (کلیم) و (صائب) دیده
می‌شود:

از "کلیم":

در ره عشق جهانسوز چه شاه و چه گدا	حکم سیلاب به ویرانه آباد رود
* * *	
از عدم دیر آمدیم این قسمت ما می‌رسد	کم نصیب است آنکه در آخر به یغما می‌رسد
* * *	
م آن سم که کند یار اجتناب از من	همیشه صحبت آتش به شمع در گیرد
* * *	
مرا مسوز که نازت ز کبریا افتسد	چو خس تمام شود، شعله هم زپا افتد
* * *	
صبوری چون ز حد بگذشت کاری زونمی‌آید	که دار و کهنه چون گردید بی تأثیر می‌گردد

از "صائب":

از صد یکی به پایه^۶ منصور می‌رسد چون لاله هر که بگذرد از سر، شهید نیست

* * *

دل به دشمن چون ملایم شد، مصفا می‌شود سنگ با آتش چون نرمی کرد، مینا می‌شود

* * *

دوستی با ناتوانی مایه^۷ روشندلی است موم چون بارشته سازد، شمع محفل می‌شود

* * *

نرگس به چه دل چشم سخنگوی تر اید؟ از بی‌بصران شرم توقع نتوان داشت

* * *

در این زمانه که زاغان شکر شکن شده‌اند به استخوان نکند زندگی هما، چه کند؟

* * *

مستغنی از دلیل بود، دل چو آگه است ننموده کس به قبله نما، قبله‌گاه را

چنانکه از مصاریع دوم هریک از ابیات بالا فهم می‌شود، همه‌جا مصراع دوم در توجیه یا تأیید مصراع اول به کار رفته است.

بازار عشق نیز در غزلیات این دوران گرم است ولی عشقها و سوز و سازهای جلوه‌گر در غزل این دوران از دست دیگری است، جز آنچه در عواطف و احساسات (سعدی)ها و (حافظ)ها و غزلیات آنان متجلی شده است و بدون تردید آن سوز و حال و دل‌انگیزی را در این گونه غزلیات نمی‌توان یافت، عشق‌ها نیز مانند زندگی آن دوران خاموش و همه‌جا بایأس و ناامیدی و بدبینی و شکوه و شکایت همراه است، بی‌آنکه انگیزه‌ی بی‌چنان که شایسته^۸ سخن عشق است در خواننده بیافریند.

شاید بتوان گفت که نخستین پدیده‌ی بی‌چان در غزلیات این دوران بیش از عشق چشم‌گیری نماید، روح بدبینی و بی‌همتی، آه و ناله و نااستواری در برابر ناملایمات

زندگی است، زیرا شاعر این دوران در هر بیت از غزل خویش مضمون تازه‌یی از تجربیات تلخ زندگی خود را که انگیزهٔ عواطف او شده است به گونهٔ شکایت بازمی‌نماید و سخن را به پند و اندرز می‌کشد و در این راه بی‌آنکه اندیشه و تأثیراتش در مسیر روشن و سازشناخته‌یی باشد، سرگردان و سطحی پیرامون هر موضوع عادی می‌گردد و با کوششی که از خلال سخن آشکار است با خیال پردازی‌های بدون لزوم در زبانی عامیانه و ترکیب‌هایی نامناسب، افکار دور دست خود را به گونه‌یی نا آشنا و پیچیده و دوراز فهم شکل می‌دهد.

این یک داوری کلی در مورد غزل در (شیوهٔ اصفهانی) بود، ولی باید به خاطر داشت که برخی از این ابیات که از نظر زبان و مضمون در حد شایستگی است، هموز در ادبیات فارسی باقی مانده و در شمار غزلها یا تک بیت های شیرین قرار گرفته است.

بخش هشتم

بازگشت و رستاخیز ادبی

۱

دورهٔ فترت

در بخش گذشته چهرهٔ تازه‌یی از غزل، که از نیمهٔ نخست (قرن دهم) هجری مایه گرفت و به دست (صائب) در آغاز نیمهٔ اول (قرن یازدهم) به اوج رسید بررسی و دیده شد که مشخصات آن، چه از نظر شیوهٔ تعبیر و چه از نظر مضامین، به هیچ روی باغزلیات دوران گذشته که مایهٔ شکوه‌مندی شعر فارسی شده بود برابری نمی‌کرد و به همین دلیل سرانجام نیز نتوانست چنانکه باید، مطبوع طبع اهل ذوق و ادب و شاعران آینده قرار گیرد و مقامی شایسته در ادبیات و اشعار غنایی ایران بیابد. روش غزلسرایی در (شیوهٔ اصفهانی)، زبان عامیانهٔ این گونه غزل، ترکیب‌ها و استعارات پیچیده، مفاهیم و مضامین پیش‌پا افتاده و دور از ذهن، رفته رفته خاطر اهل ذوق را خسته کرد و شدت هرج و مرج پس از (صفویه) نیز نگذاشت توجه اهل

ادب به شعر و شاعری و پدید آوردن آثار ارزنده معطوف شود .

حکومت پادشاهان (صفوی) با فتنه افغان در سال (۱۱۳۵) هجری متزلزل شد و سرانجام پس از ۲۴۰ سال در (۱۱۴۸ هجری) که "نادر شاه افشار"^۱ زمام امور را به دست گرفت به کلی برچیده شد ولی متأسفانه به قول (ملک الشعرا بهار) : "نادر هم به شعرا اعتنائی نداشت و شعرا هم به او"^۲ ، به این ترتیب بازار شعر و شاعری پس از (صائب) به مدت یک قرن و نیم، تا پایان نیمه اول (قرن دوازدهم) بی رونق ماند و شعر فارسی به طور کلی دوران فترت را گذرانید .

۲

بازگشت

پس از (نادر)، حکومت (زندیه) با روی کار آمدن "کریم خان زند"^۳ آغاز شد و اگرچه به گواهی تاریخ دوره جانشینان (کریم خان) یکی از بحرانی ترین ادوار تاریخ ایران و "به قدری برای بشر دردناک و دشوار است که حیفاست در تاریخ ضبط گردد"^۴ ولی باز باین حال در اواسط سلطنت (کریم خان) که تاحدی آرامش عمومی برقرار گردیده بود به سبب آزرده گی ذهن مردم از شیوه متکلف (اصفهان) در شعر و روش نامطلوب و مغلق نثر، تحول مهمی در این دو فن به ویژه (شعر) به وجود آمد که اگرچه از نظر بارور کردن شعر نسبت به قرون (ششم تا نهم) چشم گیر نبود، ولی از نظر اعاده و بازگشت روش شاعری به سوی سادگی و شیوایی پیشین، قابل توجه

۱- مؤسس سلسله (افشار ۱۱۴۸ - ۱۱۶۲ ه. ق. ۰) .

۲- ر. ک. : (مجله ارمغان) ، سال ۱۳، ص ۴۴۳-۷۴۸ .

۳- جلوس (۱۱۶۲-۱۱۹۳ ه. ق. ۰) .

۴- ر. ک. : (تاریخ زندیه) ، از : دکتر (هدایتی) ، ج ۱، تهران ۱۳۳۴ .

بود و درحقیقت این دوران را باید نقطهٔ عطفی در بازگشت نثر و شعر به شیوه‌های پیشین دانست .

در این دوران بود که چند تن از شاعران اهل ذوق در (اصفهان) - که مرکز این نهضت شده بود- از روش شاعران دوران (صفوی) روی برتافته، به پیروی از روش و شیوهٔ (عراقی) مشغول شدند، از پرچمداران و بنیان گذاران دورهٔ بازگشت می‌توان از "سید محمدشعلهٔ اصفهانی، د.گ: ۱۱۶۰ ه. ق.،"، "میرزا محمدنصیر اصفهانی، د.گ: ۱۱۷۴ ه. ق." که پیشوای این گروه بود نام برد .

این گروه برای تجدید سبک شعر به (شیوهٔ عراقی) جمع آمدند و نه تنها می‌کوشیدند خود از روش استادان بزرگ و پیشین این شیوه پیروی کنند بلکه سعی داشتند دیگران را نیز به معایب شیوهٔ (هندی یا اصفهانی) آگاه و به گرایش نسبت به روش مورد نظر خویش تشویق نمایند .

کوشش پی‌گیر این گروه سرانجام موثر واقع شد و از میان اجتماعی که بر این آهنگ بودند "آقا محمد خیاط عاشق اصفهانی، د.گ: ۱۱۸۱ ه. ق.،"، "آقا محمد تقی صهبای قمی، د.گ: ۱۱۹۱ ه. ق.،"، "لطفعلی آذربیکدلی شاملو، د.گ: ۱۱۹۵ ه. ق." صاحب تذکرهٔ مشهور (آتشکدهٔ آذر)، (سید هاتف اصفهانی، د.گ: ۱۱۹۵ ه. ق.) و "حاجی سلیمان صباحی بیدگلی کاشانی، د.گ: ۱۲۱۸ ه. ق." از پیروان شاعران قرون (ششم تا نهم) شدند و نام آنان در شمار نخستین مجددان سبک قدما و مشاهیر شاعران آن روزگار در تاریخ ماند .

روشن است ستیزه باروشی که مدت سه قرن در اذهان و خاطرها جایگزین شده، - هرچند این روش در پایان این دوران ناخوش آیند باشد - بسیار دشوار خواهد بود، زیرا به هر حال باز با مخالفت طرفداران شیوهٔ جاری روبرو خواهد شد و بهترین گواه بر این مخالفت‌ها و جدال‌هایی که در این زمینه انجام می‌شد قطعهٔ زیر است که

(صباحی کاشانی) درشکوه از این گروه و روش نامطلوب آنان در شاعری ساخته و برای (رفیق اصفهانی) شاعر معاصر خویش فرستاده است :

شکایتی است ز ابنای روزگار مرا تویی به درک وی الحق درین بساط حقیق
نجسته ره به طریقت، ستاده در ارشاد نبرده پی به حقیقت، نشستہ در تحقیق
رسانده بانگ فضیلت به چرخ و شناسد سهیل راز سها و سهیل راز سهیل
به خضر طعنه و خود در میان وادی گم به نوح خنده و خود در میان بحر غریق
زبان طعنه گشاینده در بزرگانی که شعرشان بد و شعری بود بهر تبه شقیق
ز ششصد است فزون کارمیده اند به خاک که خاک مرقدشان بادرشک مشک سحیق
کسی نه ز اهل جهان منکر بلاعتشان چه از وضع و شریف و چه از عبید و عتیق
به صدق دعوتشان عالمی گواه چو تو سزد ز روح الامین بشنوی بر این تصدیق
نیارود به جز از خمیر یاد این طبقات میان معنی و لفظ آنکه می کند تطبیق
ز طرز و شیوه^۱ ایشان شود چو کس عاجز برای خود کند اندیشه مخلصی ز مضیق
نهد به شاعر دیرینه تهمت هذیان دهد به گفته^۲ پیشینه نسبت تلفیق
بود طریقه^۳ ما اقتفای استادان پیاده را مرسد طعنه بر هدات طریق
قطعه^۴ مزبور نموداری است از داوری گروه جدیدی که به مخالفت با شیوه^۵ شعر
در یکی دو قرن گذشته برخاسته بودند و از مفاد آن آشکار است که هنوز طرفداران
شیوه^۶ (هندی یا اصفهانی) نسبت به این شیوه گرایش نشان می دادند، ولی چنانکه
خواهیم دید این وضع نیز چندان نپائید .

پس از پایان کار زندیه (آغامحمدخان قاجار)^۱ زمام امور را به دست گرفت و
سلسله (قاجار) را تأسیس کرد، شرح اوضاع کشور در دوران پادشاهی وی که با همه^۲

۱ - موسس سلسله (قاجار) . جلوس (۱۲۵۹ ه. ق. ۰) مقتول در (۱۲۱۱ ه. ق. ۰) .

سفاکی به نابسامانیهای اواخر (زندیه) پایان داد و ایران را تحت لوای حکومت واحدی در آورد در تواریخ ضبط است و نیاز به تکرار ندارد ولی آنچه از نظر این گفتار شایسته یادآوری است اینکه با اشتغال حکومت در این چند سال که طبعاً فرصتی برای توجه به ترویج سخن وجود نداشت، باز کوشش پرچمداران بازگشت به شیوه ادبی دیرین، سیله پیروان آنان به نتیجه رسید و در همین دوران "نشاط اصفهانی" ^۱ که در آغاز کلانتر (اصفهان) بود و سپس به حکومت آن سامان برگزیده شد، به منظور تقویت اندیشه بازگشت به شیوه دیرین شاعری به تاسیس انجمن نشاط در این شهر دست زد.

باروی کارآمدن "فتحعلی شاه قاجار" برادر زاده (آغا محمدخان) بخش نویسی در دفتر شعر فارسی گشوده شد، زیرا توجه این پادشاه - که خود با تخلص (خافان) شعر می سرود - به سخن و سخنوری، مایه شد تا پیروان عقیده بازگشت ادبی نیروی بینتری بیابند و سرانجام مسیر شعر فارسی را به راهی که در شش قرن پیش آغاز کرده بود رهبری کنند.

(نشاط) از (اصفهان) به (تهران) احضار شد و اگرچه با این عمل احصای وی از فعالیت باز ماند ولی در عوض در تهران انجمنی به نام انجمن خافان که با حلص شاه سبب داشت تشکیل گردید، شاعران گرامی شدند و دادن صله و لعب ملک الشعرا می موسوم شد و به این ترتیب دورانی که باید آن را (رستاخیز ادبی) نام داد آغاز گشت.

۳

رستاخیز ادبی

برچیدن سبک شعر دوران (صفوی) در نیمه نخست (قرن سیزدهم) دیگر مسأله‌یی

۱ - (مرزا عبدالوهاب نشاط اصفهانی، تنگ: ۱۲۴۴ ه. ق. ۱۰) مشهور به (معتدالدوله).

نبود که فقط اندیشه^۶ آن در اذهان مطرح باشد، بلکه با توجه (فتحعلی شاه) به شاعران و حمایت از گروهی که سخت در راه تغییر شیوه شعر و بازگشت آن به روش دیرین می‌کوشیدند، رسماً^۱ این اندیشه را جامعه عمل پوشانده و آشکارا مایه^۶ انجام یک رستاخیز ادبی شده بود.

هدف این گروه مبارزه با شیوه^۶ (هندی یا اصفهانی) و تجدید روش شاعران قرون (ششم تا نهم)، بدون هیچگونه قید و شرط بود و در راه انجام این منظور همگی می‌کوشیدند تا بدون کم و کاست روش پیشینیان را پیروی کرده، اینگونه شعر را که قریب دو قرن و نیم متروک مانده بود رواج دهند.

در این دوران و بر اساس همین هدف و اندیشه، "فتحعلی خان صبای کاشانی"^۱ اشعار حماسی به روش شاهنامه^۶ (فردوسی) می‌سرود، "مجمر"^۲ و "سروش اصفهانی"^۳ قصاید عرای (فرخی) و (معزی) را اقتفا می‌کردند، به ویژه در (فرن سیزدهم) افرادی چون (نشاط اصفهانی) و سپس "فروغی بسطامی"^۴ شیوه^۶ (حافظ) و (سعدی) را پیش گرفتند و به این ترتیب در نتیجه^۶ کوشش ایشان مسیر شعر فارسی بار دیگر تغییر کرد و شعر، به ویژه عزل، که نمی‌توانست از این دگرگونی بی‌بهره بماند، چه از نظر زبان

۱- د. گ: (۱۲۳۸ ه. ق. ۰) شاگرد (صبحی کاشانی) و ملک الشعراء (فتحعلی

شاه قاجار)، ر. ک: (ف. م. ۰) اعلام.

۲- مجنهد الشعراء (سید حسین طباطبایی، د. گ: ۱۲۲۵ ه. ق. ۰) ر. ک: (ف. م. ۰) اعلام.

۳- شمس الشعراء (میرزا محمدعلی سدهی اصفهانی، د. گ: ۱۲۸۵ ه. ق. ۰) ر. ک: (ف. م. ۰) اعلام.

۴- میرزا (عباس فروغی بسطامی، د. گ: ۱۲۷۴ ه. ق. ۰) ر. ک: (گنج سخن)، ح. ۳.

و چه نظر مفاهیم جالب توجه و زود فهم به شیوه روزگاران پیشین رایج شد .
 اکنون پیش از آنکه به نتایج این رستاخیز ادبی پرداخته شود، به عنوان نمونه
 و برای ارزیابی، غزلی از هریک از پیشوایان بزرگ دوره بازگشت و رستاخیز ادبی
 آورده می‌شود :

از "مشتاق اصفهانی" :

منم که داغ عزیزان هر دیارم سوخت	فلک ز آتش دوری هزار بارم سوخت
ز دوریت منم آن ره طلب به کوی فنا	که داغ حسرت شمع سر مزارم سوخت
چو من در آتش آوارگی نسوزد کس	به سنگ حسرت آسایش شرارم سوخت
مرا چه شکوه زبرق، آن گیاه تشنه لبم	که داغ حسرت باران نو بهارم سوخت
ز گرمی توبه اغیار چون سپند مبین	که سوخت آتش رشک و چه بی قرارم سوخت
ترانشست به دامی سزد که از تف رشک	بیاد کوی تو، آمیزش عبارم سوخت
ز خاک شعله زد آهم پس از وفات، اینک	سپهر سفله چراغی که بر مزارم سوخت
در این ریاض، من آن بی صلب گلچینم	که دور دیدن گلها به شاخسارم سوخت
منم به خاک تپان ماهیی که دور از آب	فلک در آتش هجران حویبارم سوخت
بیا بر آتشم از بوسه‌یی بزن آبی	که داغ حسرت آن لعل آبدارم سوخت

از "عاشق اصفهانی" :

امشب که ناله‌ام حبری از اثر نداشت	من بودم و غمی که کس از وی خبر نداشت
صید دلم که ار دل و جان ننده ^۶ تو شد	در خون تپید و چشم ز روی تو بر نداشت
آن بی وفا که از دل او کین من رفعت	کس مهر او به سینه زمی بیشتر نداشت
کلکم به وصف لعل تو شهید و شکر فساد	چندان که هیچکس طمع ار نسنکر نداشت
حون تیغ بست و ناده کشید و سوار شد	خوسم به خاک ریخت که کار دگر نداشت
مرغ دلم که در هوس وصل جان سپرد	قطع نظر نکرد رگلزار و پسر نداشت

از "آذر بیگدلی":

کی بود کی، رو به خاک آستان آرم ترا
قوت پروازم ای صیاد، چون سوی تو نیست
چند غافل باشی از حال دلم، دل را کنون
گر سیارم گل زباغ آوردت ای مرغ قفس
رخست حرفی بدهای بدگمان امشب مگر
سالم اینک از تو، نالی چند تو از جان دلا
رحمی امشب پاسبان را منع کن از منع من
تا چو (آذر) بنده بی بر آستان آرم ترا

از "هاتف اصفهانی":

هرگزم امید و بیم از وصل و هجر یار نیست
هر شب از افغان من بیدار خلق اما چه سود؟
در حریمش یار دارم، لیک در بیرون در
دل به پیغام وفا هر کس که می آرد زیار
گلشن کویش بهشتی خرمست اما دروغ
سر عشق یار بابیگانگان (هاتف) مگوی

این غزلیات نمونه‌یی است از سروده‌های غزلسرایان (قرن دوازدهم) که در شمار پیشوایان مخالفت با شیوه^۶ (هندی یا اصفهانی) و مروجین بارگش به (شیوه^۷ عراقی) قرار داشتند و اینک نمونه‌یی از غزلیات پیشوایان (رستاخیز ادبی) در (قرن سیزدهم) که بر اثر هدف بازگشت به شیوه^۶ دیرین کوشش داشتند هر چه بیشتر ارتروش (سعدی) و (حافظ) پیروی کنند:

از "نشاط اصفهانی":

راهدار ره ندهد، خانه^۶ خماری هست
وجه می‌گر نرسد، حرفه و دسناری هست

رفتش بی سببی نیست ازین ره که طبیعت
می رسد یارو به یاران نگران است، ولی
ای رفیقان به سلامت ره منزل گیرید
غم گرفتست فرو مجلس می خواران را
گل فردوس نگیرد ز کف حور کسی
شاید ار بر سرکوی تو بود جای (نشاط)
از "مجمراصفهانی" :

گذرد بر سر آن کوچه که بیماری هست
همه دانند که پنهان به منش کاری هست
که مرا تا بدر دیر مغان کاری هست
مگر امروز در این میکده هشیاری هست ؟
که درین بادیه اش قسمتی از خاری هست
بلبلی هست به هر خانه که گلزاری هست

تو اگر صاحب نوشی و اگر ضارب نیش
به چه عضو تو زند بوسه، نداند چه کند ؟
همه در خورد وصال تو و من از همه کم
می زنی تیغ و ندانی که چسان می گذرد
آخر این قوم چه خواهند ز جانهای فگار ! ؟
به رهی می روم ، اما به هزاران امید
رفت (مجمر) به در شاه ، بگو گردون را
از " وصال شیرازی " ۱ :

دیگران راست که من بی خبرم بی توز خویش
بر سر سفره سلطان چون شنید درویش !!
همه حیران حمال تو و من از همه بیش
گرگ در گله ندارد خبر از حالت میش
آخر این جمع چه جویند در دل های پریش ! ؟
قدمی می نهم ، اما به هزاران تشویش
هر چه کردی به من آید پس از اینت در پیش

زین بیشتر به باد مسده آبروی ما
تا عشق جرعه یی دهدت از سبوی ما
بیچاره تر کسی که برد آرزوی ما
این قطره می که بی تو رود در گلوی ما
وقتست ساقیا که دهی شستشوی ما

گشتیم خاک و پا نهادهی به کوی ما
تس خاک کرد بابد و خاکش پیاله ساخت
بیچاره ما در آرزوی یک نگاه تو
این طرفه بین که مایه یک دجله خون شود
نا داده غسل توبه دهد شیخمان زمی

۱ - میرزا (محمد شفیع وصال شیرازی، د. گ. ۱۲۶۲ ه. ق. ۰)، ر. ک. : (گنج سخن) ج ۳.

عمر گذشته، آب زجور رفته شد، کجاست
گردیم خاک درگه روشندلی (وصال)
از "فروغی بسطامی" :

ساقی که بار دیگرش آرد به جوی ما ؟
کاو عیب ما چو آینه گوید به روی ما

کافروخته رخ آمد و افراخته قامت
یعنی که مجو در طلبش راه سلامت
تا سینه نکردم هدف تیر ملامت
از رشک رقیبان نبود جای اقامت
کز مست معربد نتوان خواست غرامت
از خون شهیدان تو یابند علامت
تسیح زهم بگسلد از دست ندامت
درپای خم انداخته دستار اقامت
چونست سبوکش نزنند لاف سلامت

امروز ندارم غم فردای قیامت
در کوی وفا چاره به جزدادن جان نیست
تیری زکمانخانه، ابروش نخوردم
فرخنده مقامی است سر کوی تولیکن
چون دعوی خون با تو کنم در صف محشر؟
تا محشر اگر خاک زمین را بشکافند
با حلقهء زُتار سر زلف تو زاهد
من پیرو شیخی که ز خاصیت مستی
کیفیت پیمانه گر اینست (فروغی)

از "یغما جندقی"^۱ :

فدای چشم تو ساقی، به هوش باش که مستم
به شرط آنکه نگیرند این پیاله ز دستم
به وجه خیر و تصدق هزار توبه شکستم
به عالمی شده روشن که آفتاب پرستم
چنان کشید که زنجیر صد علاقه گسستم
زبس که توبه نمودم زبس که توبه شکستم

نگاه کن که نریزد دهنی چو باد به دستم
کنم مصالحه یکسر به صالحان می کوثر
ز سنگ حادثه تا ساغرم درست بماند
چنین که سجده برم بی حفاظ پیش جمالت
کمند زلف بتی گردنم ببست به مویی
نه شیخ می دهدم توبه و نه پیرمغان می

۱ - (ابوالحسن یغما) فرزند (ابراهیم قلی جندقی) د.ک: (۱۲۷۶ ه.ق. ۰ ر.ک):

(گنج سخن)، ج ۳ .

زگریه آخرم این شد نتیجه دربی زلفش
زقامتش چو گرفتم قیاس روز قیامت
حرام گشت به (یعما) بهشت روی تو روزی
از "حبیب خراسانی"^۱:

امروز امیر در میخانه تویی تو
مرغ دل ما را که به کس رام نگرده
آن مهر درخشان که به هر صبح دهد تاب
آن ورد که زاهد به همه شام و سحرگاه
آن باده که شاهد به خرابات مغان نیز
آن گل که ز زنجیر سر زلف نهادند
ویرانه بود هر دو جهان نزد خردمند
در کعبه و بتخانه بگشتیم بسی ما
آن راز نهانی که به صد دفتر دانش
بسیار بگوئیم و چه بسیار بگفتم
یک همت مردانه در این کاخ ندیدیم

این بود نمونه‌یی از بهترین غزلیات پیشوایان رستاخیز ادبی در (قرن سیزدهم)
و بطوری که از بررسی نمونه‌سروده‌های هر یک از مشاهیر غزلسرایان این دو قرن
(دوازدهم و سیزدهم) مشاهده می‌شود، غزلیات شاعران (قرن دوازدهم) هدف بازگشت
به (شیوه عراقی) را نشان می‌دهد ولی در غزلیات (قرن سیزدهم) دستیابی به این

۱ - حاج میرزا (حبیب خراسانی ۱۲۶۶ - ۱۳۲۷ ه. ق. ۱۰)، ر. ک. مقدمه دیوان

به کوشش (علی حبیب) .

هدف که نتیجه گونه‌بی تقلید و تمایل شدید به پیروی از شیوه^۶ شاعران نامداری چون (مولوی و سعدی و حافظ) است به چشم می‌خورد .

در میان این شاعران بی‌گمان از غزلیات "نشاط اصفهانی" که مردی دانشمند و اهل سلوک بود و از شیوه^۶ (حافظ) پیروی می‌کرد و تا حدود قابل توجهی نیز در این تتبع توفیق یافته بودن می‌توان غافل ماند، چنانکه تعداد بیشتری از غزلسرایان این دوران مانند : (مجمر، وصال، فروغی، یغما) به پیروی و تقلید کامل از استاد غزل (سعدی) دست به غزلسرای زدن و به ویژه (مجمر و فروغی و یغما) آثار شیوا و دل‌انگیزی در این زمینه به دست دادند .

"میرزا حبیب خراسانی" از چهره‌هایی است که به داوری راستین شورانگیزی غنلیات وی را، به ویژه آنجا که روح (مولانا) را در غزل‌های خویش می‌دمد نمی‌توان نادیده گرفت، زیرا روح سرکش و حیران، و شیدایی و شیفتگی و غوغایی که در برخی غزلیات او می‌جوشد، از همان دست و مایه‌بی است که در (غزلیات شمس)، در اوج ممکن جلوه‌گری کرده است .

۴

نتایج بازگشت و رستاخیز ادبی

بدون هیچ دودلی باید اعتراف کرد همت گروهی که به بازگرداندن (شیوه^۶ عراقی) در شعر، به ویژه غزل، کمر بستند و توفیق هم یافتند، غزل فارسی را از سرنوشت نگران کننده‌بی که احتمالاً "انتظار آن را می‌کشید رهایی بخشید، زیرا اگرچه ادبیات باید نمایشگر رنجها و شادیهای مردم و در خدمت جامعه و عواطف افراد آن باشد، ولی بی‌گمان همواره باید در نظر داشت که اگر برای بیان مضامین، زبان ادبی با زبان عامیانه و محاوره آمیخته و یا برابر شود، آن ارزشی که برای زبان ادبی و هنر ادبیات می‌شناسیم دیگر وجود نخواهد داشت، درست است که در شعر و نثر،

منظور القای مفاهیم است، ولی اگر بنا شود همین مفاهیم گاه تا درجهٔ پیش پا افتادگی تنزل کنند و با نازک خیالیهای شاعران در آمیزند و تازه با بیانی عامیانه، آن هم به گونه‌ی پیچیده و دوراز فهم بیان شوند، هدف اصلی از میان خواهد رفت، زیرا در این صورت ادبیات از نظر مفاهیم و همچنین زبان یا دست افزار القای مضامین، لطفی نخواهد داشت و اصولاً "دیگر نیازی به زبان شکوهمند ادبی باقی نخواهد ماند. به این ترتیب ارزش همتی که وسیلهٔ پیشوایان بازگشت و رستاخیز ادبی در این زمینه به کار رفت و نه تنها شاعر، حتی بر اثر آن نثر فارسی را از تکلف و سیر نزولی رهایی بخشید روشن می‌شود و اگر کسی ناجوانمردانه ارزش این کوشش را انکار کند بی‌انصافی و لااقل بی‌بهرگی از روشن بینی است.

این ارزش به جای خود محفوظ، اما انصاف دهیم که این بازگشت به ادبیات کهن فارسی، از نظر شکل و مضمون چیز تازه‌ی نبخشیده است که بتوان پیرامون آن گفتگو کرد و به عنوان تکامل غزل باز نمود.

"نیما" روش پیشوایان بازگشت را "بازگشتی از روی عجز به طرف سبکهای مختلف قدیم" می‌نامد^۱ و (اخوان ثالث) می‌نویسد:

"نهضت بازگشت فقط بسان کودتایی بود برای ساقط کردن سلطنت انحصاری دودمان سبک (هندی)، که همواره از آن به تنگ آمده بودند، و ایجاد ملوک الطوایفی در شعر و ادب، با این تفاوت که هیچ‌چهرهٔ درخشانتر از چهره‌های پیشین پیدا نکرد، سهل است، حتی مثنوی آدمهای دروغین به وجود آورد، (سعدی) دروغین، (سنایی) دروغین، (منوچهری) دروغین، و دیگر و دیگران"^۲.

۱ - (ارزش احساسات) از (نیما)، ص ۵۰ - ۵۱.

۲ - مجلهٔ (اندیشه و هنر)، شماره ۹۰ فروردین ۱۳۳۹ شمسی، زیر عنوان (نیما مردی بود مردستان

اگر بیان این عقاید نیز افراطی باشد باز نباید فراموش کرد که اگرچه برخی از این غزلسرایان در پیروی از شیوه^۶ (حافظ) و به ویژه (سعدی) توفیق یافتند و آثار شیوایی بر دفتر غزلیات فارسی افزودند، ولی متأسفانه این ارزش در همان ارزندگی بازگشت متوقف ماند زیرا حتی نقشبندان برتر و تازه^۶ (شیوه^۶ عراقی) تنها توانستند توسن عنان گسیخته و بی بند و بار غزل را که روش ناخوشایندی یافته بود رام سازند و در حقیقت معیارهای فصاحت و بلاغت را بر پایه‌هایی که در قرون گذشته وجود داشت استوار کنند و با همان زبان، همان مضامین را قالب گیری نمایند^۱ ولی نه تنها بر اثر این کوشش، نواغ و مشاهیری یافت نشدند که چیزی بر آنچه استادانی چون (سعدی) و (حافظ) ساخته و پرداخته بودند بیفزایند، سهل است، با کمال کوششی که در این زمینه بکار بردند، حتی از آوردن مانند آثار آنان نیز عاجز ماندند و تنها توانستند با بهترین و ارزنده‌ترین آثار خود که نمونه‌یی از آن یادداشت‌ها حدودی به مرز زبان سحر آفرین این روزگار نزدیک شوند .

بنابراین در زبان غزلسرایان این گروه، چیز تازه و بدیعی که قابل طرح باشد و در مشخصات (شیوه^۶ عراقی) سخنی از آن به میان نیامده باشد یافت نمی‌شود . از نظر مضامین نیز اگر چه تا حدودی از مسایل مربوط به شکوه و شکایت و پند و اندرز در عزل کاسته شد و بیشتر مضامین عاشقانه در غزلیات به کار رفت، ولی اندیشه‌ها و مضامین، تکرار همان مضامین گذشته، با قدرت و شکوه مندی و ژرف اندیشی کمتری است که پس از آنچه پیرامون غزلیات استادانی چون (مولوی) و (سعدی) و (حافظ) گفته شد جای سخنی در این شیوه باقی نمی‌ماند جز تغییراتی که در استعمال اوزان

۱ - برای دسترسی به شواهد بیشتر رجوع شود به (ازصباتا نیما)، از (بحی آریں پور)

به وجود آمد .

تحول اوزان غزل در این دوران نیز تابع تغییر سبک و شیوه^۱ تعبیر است، به این معنی که با بازگشت به (شیوه^۲ عراقی)، رواج اوزان رایج و مورد استعمال در غزلیات قرون (ششم تا نهم) را در غزلیات این دوران باید جستجو نمود که با توجه به سابقه^۳ اوزان مورد استعمال در غزلیات (شیوه^۴ اصفهانی)، به بررسی چگونگی اوزان مورد استعمال در قرون (دوازدهم و سیزدهم) پرداخته می شود :

اوزان کوتاه^۱ :

چهار وزن کوتاه نخست که در غزلیات (شیوه^۵ اصفهانی) متروک مانده بود، در این قرون مانند (قرن ششم) تا اندازه‌یی رواج گرفت و نسبت استعمال آن در (قرن دوازدهم) به (۹/۵۹) و در (قرن سیزدهم) به (۱۴/۷۹) درصد رسید، ولی چهار وزن دیگر کوتاه (اوزان ۶ تا ۹)^۲، همچنان مورد تمایل قرار نگرفت و نسبت استعمال آنها از (۱/۴۰ و ۲/۸۴) درصد به ترتیب در قرون (دوازدهم و سیزدهم) تجاوز نکرد .

اوزان متوسط ثقیل^۳ :

چنانکه پیرامون میزان استعمال اوزان در غزلیات (شیوه^۶ اصفهانی) یادآوری شد، رواج بیشتر این اوزان در قرون (نهم تا دوازدهم) بود^۴، ولی در دوره^۵ بازگشت چنانکه در زیر مشاهده می شود، نسبت استعمال اوزان مزبور به سبب انحراف از شیوه^۶

۱- ر. ک: ص ۵۳۴ همین کتاب .

۲- ر. ک: ص ۵۳۵ همین کتاب .

۳- ر. ک: ص ۵۳۶ همین کتاب .

۴- ر. ک: ص ۶۲۴ همین کتاب .

شاعران قرون (دهم و یازدهم)، کمتر مورد استعمال قرار گرفت .

<u>وزن شماره ۹</u>	<u>وزن شماره ۱۰</u>
قرن دوازدهم ۸/۸۳ درصد	قرن دوازدهم ۸/۰۹ درصد
قرن سیزدهم ۱۰/۹۸ " "	قرن سیزدهم ۶/۰۱ " "

اوزان متوسط خفیف ۱ :

وزن شماره ۹ (۱۱) در غزلیات این دوران کمتر از دوران پیش مورد استعمال قرار گرفت، درحالی که وزن شماره ۱۰ (۱۲) بیش از دوران گذشته درغزل به کاررفت. نمودار زیر می تواند میزان استعمال این اوزان را در قرون (دوازدهم و سیزدهم) به دست دهد :

<u>وزن شماره ۱۱</u>	<u>وزن شماره ۱۲</u>
قرن دوازدهم ۱۰/۶۲ درصد	قرن دوازدهم ۱۳/۵۸ درصد
قرن سیزدهم ۱۲/۹۸ " "	قرن سیزدهم ۲۰/۴۴ " "

چنانکه ملاحظه می شود، در این قرون باز به سبب تغییر روش و شیوه غزلسرایان این دوران، به ویژه پیروی آنان از (سعدی و حافظ)، وزن شماره (۱۲) بیشتر و شماره (۱۱) کمتر از قرون گذشته مورد استعمال داشته است .

اوزان بلند ثقیل ۲ :

استعمال وزن شماره ۱۳ (۱۳) در (قرن دوازدهم) نسبت به گذشته تا حدودی افزایش داشته و به (۴/۴۳) درصد رسیده و در (قرن سیزدهم) مجدداً به (۵/۶۷) درصد کاهش یافته است .

۱- ر.ک: ص ۵۴۰ همین کتاب .

۲- ر.ک: ص ۵۴۲ همین کتاب .

اوزان متناوب ۱:

اوزان متناوب که از (قرن ششم) تا نیمه دوم (قرن هشتم) بیش از دوران های قبل مورد توجه غزلسرایان بود و از آن پس چنانکه باید مطبوع غزلسرایان قرار نگرفت مجدداً در قرون (دوازدهم و سیزدهم)، تا حدودی مورد توجه قرار گرفت و نسبت استعمال مجموع آنها در این دوران به شرح زیر است:

قرن دوازدهم ۱۱/۴۲ درصد

قرن سیزدهم ۱۱/۸۸ "

به این ترتیب ملاحظه می شود که در این زمینه هم تحول دیگری که از مرحله و ارزش یک بازگشت به سوی گذشته^۶ فراموش شده تجاوز کند، در زمینه غزلسرایی دگرگونی چشم گیری انجام نشده است.

۱- ر.ک: ص ۵۴۳-۵۴۶ همین کتاب.

بخش نهم

غزل معاصر

۱

داوری دشوار

قرن معاصر، قرنی که در آن زیست می‌کنیم، چه از نظر بسیاری شاعران و سخنوران که پدید آمدند، و چه از نظر دگرگونی‌هایی که در شعر، به ویژه غزل به وجود آمد، یکی از پربارترین ادوار شعر و غزل فارسی است .

حقیقت این است که نقد ادبی اصیل، همواره باید نسبت به آثاری انجام گیرد که تحول دوران آنها را به فراموش‌خانه عیادها نفرستاده بلکه ارج و ارزش آنها به هر دلیل که باشد - این آثار را در غربال زمان نگاه داشته و به دست آیندگان سپرده است . چنین نقدی اگر عاری از حُب و بغض و تعصب در گرایش، و براساس مبانی علمی و ذوق سلیم انجام گیرد، ارزنده و جاوید خواهد ماند و چه بسا بتواند در تعیین روشهای بعدی آن رشته از شعر و ادب مؤثر واقع شود .

این سخن نه از آن روست که نقد پیرامون ادبیات معاصر را نفی کند و یا
بی ارزش جلوه دهد، بلکه سخن در معیار اصالت و جاودانگی نقد است، زیرا چه بسا
در دوران شاعران قرون گذشته، مثلاً" (جلال الدین مولوی) و (سعدی) و (حافظ)
شاعران دیگر با روشهای گوناگون ظهور کرده باشند که آثارشان نیز از زیبایی شده باشد،
ولی امروز، در روزگاری که ما دفتر ادبیات گذشته را می‌کشایم، نه از آن آثار خبری
است و نه از آن ارزیابی‌ها نشانی، زیرا زمانه آنها را به دور انداخته و سایه‌یی نیز
از آنها بر جای نگذاشته است .

با چنین اصلی، داوری پیرامون غزل معاصر که بر اثر دگرگونیهای اجتماعی و فرهنگی چهره‌یی تازه یافت و به ویژه در نیمه دوم (قرن چهاردهم) هجری که دوران ماست، یکبار دیگر جلوه نوتری پذیرفت، هر اندازه سهل بنماید، از نظر گسترش موضوع— که خود کتاب دیگری را نیازمند است— و همچنین اعتقاد به اصالت آن، بسی دشوار خواهد بود. زیرا چه بسا روزگاران آینده، آثاری از این قرن را که در باره آن داوری شده، نگاه ندارد تا نقد و اظهار نظر پیرامون آن ارزش داشته باشد، به خصوص که در نیمه دوم این قرن، شعر و غزل راه دیگری برگزیده است که آینده آن روشن نیست و داوری قطعی و راستین در باره چگونگی و آینده آن از دوراندیشی به دور است .

با این حال چون برای تکمیل این گفتار، ناگزیر نمی‌توان سیر غزل را در این روزگار ناگفته گذاشت، سیر غزل را بی‌گیری می‌کنیم .

۲

نگاهی به گذشته

در پیش اشاره شد که عوامل محیط و زندگی اجتماعی مانند: وضع حکومت‌ها، زندگی اقتصادی مردم، فرهنگ و ادب اجتماعی، روابط انسانی با یکدیگر و از این

شماره، همواره در دگرگونی آثار ادبی مؤثرند ولی به گواهی تاریخ، تأثیر هر یک از این پدیده‌ها را نباید در ادبیات همان دوران و بلافاصله پس از رویداد جستجو کرد، زیرا جلوه این تأثیرها و در نتیجه دگرگونی آثار ادبی نیازمند زمان بسیاری است که گاه دو یا سه نسل بعد خواهند توانست آن را دریابند، چنانکه ناسامانی‌های حاصل از یورش و چیرگی مغول در آثار منثور و منظوم (قرن نهم) به بعد چهره نمود و آشفتنی‌های دوران (گورکانیان) شعر و نثر قرون (دهم و یازدهم) را تحت تأثیر قرار داد.

بر این اساس برای بررسی عوامل تحول شعر به ویژه غزل معاصر، باید نگاهی به رویدادهای (قرن سیزدهم) افکند و رستاخیزهای ملی و فرهنگی چشم‌گیری را که به ویژه در نیمه دوم این قرن پدید آمد مورد پژوهش قرار داد.

هدف از نگاهی که ناگزیر به گذشته می‌افکنیم، تکرار و بازبینی وقایع ایران در (قرن سیزدهم) نیست، زیرا رویدادهای این قرن به گونه گسترده‌تری در کتابهای تاریخ آمده است، بلکه هدف از این بررسی، برگزیدن و نمایش پدیده‌هایی است که بی‌هیچ دودلی نه تنها مسیر اندیشه‌ها و تمدن اجتماعی و فرهنگ و ادب ایران را در آینده تغییر داد، بلکه در مسیر غزل نیز مؤثر واقع شد و چهره آن را در قرن (چهاردهم) به گونه بی‌سابقه‌ی جلوه‌گر ساخت، بنابراین برای دریافتن و آشنایی به این عوامل به موارد زیر اشاره می‌کنیم:

* وقوع جنگ‌های ایران و روس که در اوایل و اواخر سلطنت "فتحعلیشاه قاجار" در دو دوره، یکی از اواسط سال (۱۲۱۸ ه.ق.) تا اواخر (۱۲۲۸ ه.ق.) و دیگری از اواخر سال (۱۲۴۱ ه.ق.) تا اواسط (۱۲۲۸ ه.ق.) انجام شد و ناگزیر سبب نفوذ

روس‌سپاه ایران و پدید آمدن رویدادها و روابط سیاسی با کشورهای خارجی گردید .
 * فتوحات "ناپلئون بناپارت" در اروپا و مدافعات (انگلستان) در مقابل تمایلات
 نفوذ او در آسیا که ناگزیر مایه ایجاد روابط بیشتر ایران با کشورهای خارجی گردید،
 چنانکه به ویژه در دوران سلطنت (فتحعلیشاه قاجار) "ژوبو. jauber." در سال (۱۲۲۰ ه.ق.)
 و "ژرنال گاردان. G. Gardann." در سال (۱۲۲۲ ه.ق.) از طرف (فرانسه)
 بر اثر جنگ‌های بین ایران و روس به ایران آمدند و چندی بعد دولت (انگلستان)
 نیز برای پیشگیری از نفوذ احتمالی دولت (فرانسه) از سوی نایب‌الحکومه (هندوستان)،
 "سرجان ملکم. S. J. Malcom." و از سوی خود "جونز. H. Jones" را در سال
 (۱۲۲۳ ه.ق.) به ایران فرستاد .

* با آنکه کشیش "آنژ دوسن ژوزف. Ange de saint Josef" در کتاب
 (Gasophylacium Lingua Persarum.) می‌نویسد . نخستین چاپخانه در سال
 (۱۰۱۶ ه.ق.) به ایران آمد و ولی آنچه بامدارک موجود قابل استناد است این
 است که نخستین چاپخانه وسیله "میرزا صالح شیرازی" که در (۱۲۳۰ ه.ق.) از راه
 روسیه به اروپا رفته و در (۱۲۳۴ ه.ق.) به ایران بازگشته بود، در سال (۱۲۳۵ ه.ق.)
 در تبریز تأسیس شد و به این ترتیب یکی از مهمترین وسایل ارتباط میان
 افکار و اندیشه‌ها در ایران به وجود آمد .

* با تأسیس نخستین چاپخانه، نخستین شماره روزنامه نیز در سال (۱۲۵۰ ه.ق.)
 در آغاز سلطنت "محمدشاه قاجار" ^۳ به نام "روزنامه اخبار و دارالخلافه" و سپس

۱- ر.ک : (از صبا تا سیما)، ص ۲۲۸ .

۲- (سبک شناسی) ج ۳، ص ۳۳۹ .

۳- جلوس (۱۲۵۰ - ۱۲۶۴ ه.ق.) .

شماره دوم آن به نام "روزنامه وقایع اتفاقیه" منتشر شد و شماره سوم آن در دوران سلطنت ناصرالدین شاه قاجار^۱ به نام "روزنامه دولت علیه ایران" انتشار یافت.

* تأسیس مرکز آموزشی و فرهنگی (دارالفنون) در (۱۲۶۶ ه.ق. ۰) نیز از رویدادهای موثری بود که در تعمیم و گسترش علوم و فنون نهایت موثر واقع گردید.

* رواج چاپ و تأسیس چاپخانه در ایران که به همت (ناصرالدین شاه) در سال (۱۲۹۰ ه.ق. ۰) صورت گرفت و چاپخانه‌های دیگر به گونه تکمیل تری پس از تبریز (تهران و اصفهان و شیراز) تأسیس شد در انتشار روزنامه‌ها و نشر عقاید و افکار و علوم و وقایع جهان یاری بسیار کرد.

(قرن سیزدهم) هجری نه تنها برای ایران نقطه عطفی در تاریخ علمی و فرهنگی و اجتماعی است بلکه در اروپا نیز مرزی برای تغییر مسیر تمدن به شمار می‌رود زیرا در همین قرن و در آغاز سلطنت (آغامحمدخان قاجار)، (انقلاب کبیر فرانسه)^۳ صورت پذیرفت و ملل اروپایی را با افکار آزادی خواهی و آزاد اندیشی آشنا کرد و باز در همین قرن بود که "کارل مارکس"^۴ مقارن یکسال پس از سلطنت (ناصرالدین شاه) در (۱۲۶۵ ه.ق. ۰) نخستین اعلامیه خود را درباره (حزب کمونیست) منتشر کرد.

اگرچه در این دوران، ایران از اثرات چنین تحولاتی ناآگاه مانده بود، ولی جنگهای ایران و روس از سویی و روابط (ناپلئون بناپارت) و مقابله (انگلستان) با

۱- جلوس (۱۲۶۴ ه.ق. ۰ - مقتول ۱۳۱۳ ه.ق. ۰).

۲- ر. ک: (از صبا تا نیما)، ص ۲۵۲.

۳- ۱۷۸۹ میلادی (۱۲۰۹ ه.ق. ۰).

۴- (Heinrich Karl Marx ۱۸۱۸ - ۱۸۸۳ م. ۰) فیلسوف آلمانی قرن

سیاست جهانگیری و دست‌اندازی وی به (هندوستان) سبب شد راه‌آشنایی با تمدن و فرهنگ و افکار و اندیشه‌های اروپایی تا اندازه‌ی گشوده شود و در این میان تاسیس (دارالفنون) و همچنین چاپخانه در ایران و انتشار روزنامه‌ها و روابط سیاسی با افراد خارجی و از همه مهم‌تر آغاز سفرهای ایرانیان به اروپا به مناسبت همین روابط پایه تحول عظیمی را در تمدن و فرهنگ و علوم و ادبیات قرن بعد پی‌ریزی کرد.

نخستین نشانه‌های نابسامانیهای قرن سیزدهم و رویدادهای آن و همچنین تاثیر افکار آزادیخواهی ملل غرب را که با یکنوع روح بدبینی همراه بود و حس میهن پرستی و انتقاد هوشمندان ایران را برمی‌انگیخت، در غزل زیر از "فتح‌اله‌شیبانی"^۱ که نخست قصاید بلندی در بزرگداشت (ناصرالدین شاه) می‌پرداخت می‌توان دید.

باغ پریشان و سرو باغ پریشان	ملک پریشان و تخت و تاج پریشان
لعنت حق بر لجاج باد که گشته است	کار در شاه از لجاج پریشان
وای به ملکی که شد ز داخل و خارج	دخل پریشیده و خراج پریشان
شه نکند هیچ خواب امن چو دارد	بستر شوریده و دواج پریشان
خیر نبیند شبان ز روغن و پشمش	هر گله‌یی را که شد نتاج پریشان
لا بد باید یکی طبیبی حاذق	مملکتی را که شد مزاج پریشان

بادرگذشت (شیبانی) و "صبای‌کاشانی"^۲ که نخستین پنج‌سال و دومین دو سال پیش از مقتول شدن (ناصرالدین شاه) از جهان رفتند، آخرین حلقه‌های زنجیر شعرای

۱- (ابوالنصر فتح‌الله بن محمد کاظم شیبانی، ۱۲۴۱-۱۳۰۸ ه. ق. ۰ ق. ر. ک: گنج‌سخن ج ۳، ۰۳)

۲- (محمود بن محمد حسین عندلیب‌کاشانی، ۱۲۲۸-۱۳۱۱ ه. ق. ۰ ق. ر. ک: (ف. م.)

اعلام. وی از نوادگان (فتح‌علی خان صبای‌کاشانی و ملک‌الشعرا دربار (ناصرالدین

شاه) بوده است.

یافت و سرانجام انقلاب مشروطیت ایران به نتیجه رسید.

۳

غزل فارسی پس از انقلاب

چنانکه گفته شد، اگرچه رویدادهای بزرگ نیمه دوم (قرن سیزدهم) نتوانست خیلی زود در شعر و غزل فارسی تأثیر آشکار بگذارد و غزل همچنان راه گذشته خود را به شیوه دوره بازگشت ادامه می داد و با همان زبان و تعبیر ویژه قرون (هفتم و هشتم) مضامین عاشقانه را بیان می کرد، ولی ناگزیر و گهگاه مایه های یک دگرگونی که بی شباهت به ورود مضامین عرفانی در غزل (قرن ششم) نبود در اشعار غنایی ایران به چشم می خورد، به این معنی که از اواسط نیمه دوم این قرن، جوانه دیگری از عواطف برانگیخته و احساسات پرشور وطن پرستی مایه می گرفت، در کنار نهال پربار و کهن مضامین غنایی پدید آمد و راه خود را در غزل پارسی باز کرد.

به این ترتیب چهره دیگری از غزل، به ویژه در سروده های شاعرانی که در نیمه دوم (قرن سیزدهم) تا اواسط نیمه اول (قرن چهاردهم) زندگی می کردند نمودار شد و گام به گام در کنار غزلیات عاشقانه آنان جلوه کرد که برای نمونه به چند غزل از شاعرانی که در گذرگاه انقلاب زندگی کرده بودند توجه می کنیم:

از "عارف قزوینی" ۱:

پیام دوشم از پیر می فروش آمد	بنوش باده که یک ملتی به هوش آمد
هزار پرده زایران درید استبداد	هزار شکر که مشروطه پرده پوش آمد
ز خاک پاک شهیدان راه آزادی	ببین که خون سیاوش چه سان به جوش آمد

۱ - (ابوالقاسم بن ملاهادی تهریزی ۱۳۵۰ - ۱۳۵۲ ه. ق. ۰) مشهور به (عارف

قزوینی) . ر.ک: (ف. م. ۰) اعلام .

.....
.....
زدیم باده و فریاد نوش نوش آسند
دهید مژده که لال و کر و خموش آسند
چودف به سرزد و چون چنگ در خروش آسند

.....
.....
برای فتح جوانان جنگجو، جامی
کسی که رو به سفارت پی‌امیدی رفت
صدای ناله^۶ عارف به گوش هرکه رسید

* * *

مسلک مرغ گرفتار قفس همچو من است
خبراز من به رفیقی که به طرف چمن است
بنمائید که هر کس نکند مثل من است
زاشک و پیران کنش آن‌خانه که بیت‌ال‌حزن
است
بدر آن جامه که ننگ تن و کم از کفن است
ز آنکه بیچاره در این مملکت امروز زن است
ملت امروز یقین کرد که او اهرمن است
رنجبرد رغم هجران تو چون کوهکن است

ناله^۶ مرغ اسیر این همه به‌روطن است
همت از باد سحر می‌طلبم گو ببرد
فکری ای هموطنان در ره آزادی خویش
خانه‌یی کو شود از دست اجانب آباد
جامه‌یی کو نشود غرقه به خون به‌روطن
جامه^۶ زن به تن اولیتر اگر آید غیر
آن کسی را که در این ملک سلیمان کردیم
همه اشراف به وصلت خوش، همچون خسرو

از "ملک الشعراء بهار" :

مستبدانه چرا قصد دل ما دارند
ورنه در خانه^۶ غیر از چه سبب جا دارند
تا چه از این همه پلتیک تقاضا دارند
مسلک آنست که خوبان اروپا دارند
کی ز پلتیک سر زلف تو پروا دارند
با نفوذی که به معموره^۶ دلها دارند
در حدود دل یاران سر بیغما دارند

دلفریبان که به روسیه^۶ دل جا دارند
دلبران خود سروهرجایی و روسی صفتند
گاه لطف است و خوشی، گاه عتاب است و
خطاب
گرچه در قاعده^۶ حسن و سیاسات جمال
عاشقان را سرآزادی و استقلال است
صف مزگان ترا دست سیاسی است دراز
به چه قانون سپه ناز تو ای ترک پسر

<p>خیل قزاق اشارات تو ماوا دارند که همه حال من بیدل شیدا دارند زانکه با خارجیان الفت و نجوا دارند که در او هیئت دل مجلس شورا دارند نطقی از رمز دهان تو ثنا دارند </p>	<p>این چه صلیحی است که در داخله کشور دل به کمیسیون عرایض چه کنم شکوه ز تو ما به توضیح دو چشمان تو قانع نشویم در پناه سر زلف تو بهارستانی است راز داران تو در انجمن سری دل </p>
--	---

سخن تازه عجب نیست ز طبع تو (بهار)
 از "فرخی یزدی" ۲:

<p>که روح بخش جهانست نام آزادی که داشت از دل و جان احترام آزادی به مسلکی که ندارد مرام آزادی برای دسته پا بسته شام آزادی کنند رنجبران چون قیام آزادی کشم ز مرتجعین انتقام آزادی چو (فرخی) نشوی گر غلام آزادی</p>	<p>قسم به عزت و قدر مقام آزادی به پیش اهل جهان محترم بود آنکس چگونه پای گذاری به صرف دعوت شیخ هزار بار بود به ز صبح استبداد به روزگار، قیامت به پا شود آن روز اگر خدای به من فرصتی دهد یک روز ز بند بندگی خواجه کسی شوی آزاد</p>
--	--

۱ - این غزل را (بهار) در جنگ جهانی اول و هنگامی که در (خراسان) می زیست
 پرداخته است .

۲ - (۱۳۰۶ - ۱۳۵۸ ه. ق. ۰) برابر با (۱۳۱۸ ه. ش. ۰) .

از این دست غزل دربرخی آثار "لاهوئی" ۱ و "عشقی" ۲ و همچنین درمیان سروده‌های دیگرشاعرانی که درگذرگاه انقلاب مشروطیت ایران و پس از آن زندگی می‌کردند نیز به چشم می‌خورد که برای پیشگیری از دوام این گفتار، از آوردن شواهدی از آنها خود داری می‌شود.

نباید فراموش کرد غزل این دوران نیز ادامه غزل قرن پیش است که با همان شیوه تعبیر تقلیدی، در مسایل عاشقانه و بیان وصف حال سروده می‌شد و تنها ورود گهگاه چنین مضامینی دربرخی از غزلیات این‌گونه شاعران و در کنار سروده‌های دیگر غنایی آنان، تا مدت محدودی چهره‌ی دیگری از غزل را در دفتر ادبیات شعر فارسی نمودار کرد.

آقای "یحیی آراین پور" در باره شعر این دوران می‌نویسد:

"بدین قرار هم شکل و هم قالب کلام منظوم و هم بیان شاعرانه به همان

صورتی که سخنوران قدیم به کار بسته بودند باقی ماند و باز مانند گذشته پیش‌ار

انقلاب قصیده سازی و غزلسرایی، که چیزی جز وصله دوزی کهنه پاره‌های چندین

بار پشت و روشده نبود، رواج یافت و اوراق جراید با قصیده و غزل پرشد و بطوریکه

دیدیم شعریی مانند "ادیب نیشابوری" و "شوریده شیرازی" چنانکه گویی طوفان

انقلاب از بالای سر آنها نگذشت است، همچنان به ساختن غزل درتوصیف یا رویان

اندیشه‌های عرفانی پرداختند و آنها بی که متجددتر بودند کاری جز این نکردند

۱ - (ابوالقاسم لاهوتی) متولد (۱۳۰۵ ه.ق. ۰)، شاعر و آزادیخواه نیمه اول

(قرن چهاردهم) هجری .

۴ - (محمد رضا عشقی ۱۳۱۱ - ۱۳۴۲ ه.ق. ۰) فرزند حاجی سید (ابوالقاسم

کردستانی) معروف به (میرزاده عشقی)، ر.ک: (ف.م. ۰) اعلام .

که مثلاً "وطن و آزادی را در قاصد به جای ممدوح و در غزل به جای معشوق بستانند و گاهی یک مشت لغات و اصطلاحات بیگانه، مستقیماً" یا از طریق ادبیات ترک، از زبانهای فرنگی گرفته و به جا و بی جا در سخن خود به کار برند و چنین پنداری که با این عمل راه تجدد ادبی را هموار کرده‌اند"^۱.

راستی آنکه در مقام داوری ادبی پیرامون غزل، این سخن درست است، زیرا ورود مضامین ملی و میهن پرستانه در غزل، اگرچه انگیخته و واکنش‌های عاطفی است، ولی از آنجاکه روح ایرانی غزل را جلوه‌گاه مسایل و مضامین عاشقانه و وصفی می‌شناسد و از این گونه شعر بر حسب عادت یک‌هزار ساله چنین انتظار دارد، گویی جایی برای اینگونه افکار در غزل نمی‌شناسد زیرا بیان این گونه اندیشه‌ها در سایر انواع شعر متناسب تر به نظر می‌رسد.

سیر غزل فارسی تقریباً تا حدود شهریورماه (۱۳۲۵ ه. ش. ۰) برابر با (۱۳۶۱ ه. ق. ۰) چنین بود که در کنار مسیر معمولی غزل با شیوه^۲ تعبیر و مضامین پیشین، گونه^۳ دیگری از غزل در خدمت جامعه و مسایل سیاسی درآمد ولی رفته رفته با آرامش نسبی پهنه^۴ غزل فارسی را ترک گفت.

تأثیر این جلوه^۵ میهنی در غزل فارسی بیشتر در واژه‌های غزل به چشم می‌خورد زیرا با بیان مفاهیمی این چنین، ناگزیر واژه‌های مخصوصی که در غزلسرایی به کار نمی‌رفت، مانند (نام کشورهای خارجی، دست افزارها و وسایل جنگی، اصطلاحات سیاسی و ملی، کمیسیون عرایض، بهارستان، انجمن سری، مسلک، متجعین) و غیره وارد غزل شد و الحق زبان غزل از آن شکوه و فخامت و لطافتی که شایسته^۶ آن است مرو افتاد، در حالی که در انواع دیگر غزل‌های عاشقانه نیز حتی آن اندازه از شکوه

۱ - (از صبا تا نیما)، ج ۲، ص ۱۲۱ - ۱۲۲.

باز یافته غزلیات شاعران (قرن سیزدهم) چون "نشاط اصفهانی" و "فروغی بسطامی" بهرمانند آنها دیده نمی‌شد.

۴

آمیزش شیوه‌های غزل

مانگونه که (قرن بیستم) میلادی را باید دوران برهم ریختن و اختلاط ای ادبی اروپا دانست، نیمه‌دوم (قرن چهاردهم) هجری نیز دوران اختلاط تنگی شیوه‌های غزلسرایی در زبان فارسی است، به این معنی که اگر در دوران رواج (شیوه^۶ عراقی) در قرون (ششم و هفتم و هشتم) روش و تعبیر ویژه‌یی با مشخصات بازشناخته در غزل آن دوران پی‌گیری می‌شد، یا در قرون (نهم و دهم و یازدهم) با اتخاذ روش دیگری (شیوه^۶ اصفهانی) معمول گردید و در قرون (دوازدهم و سیزدهم) شیوه^۶ غزل به (سبک عراقی) بازگشت، در نیمه^۶ دوم (قرن چهاردهم) شیوه^۶ مشخصی که همگان از آن پیروی کنند نمی‌توان یافت.

تردید نیست که برای تحول غزل در نیمه^۶ دوم قرن معاصر، مرز بازشناخته‌یی نمی‌توان نشان داد، چنانکه این تشخیص در باره^۶ تحول روش‌های دیگر غزلسرایی در مدت نزدیک به ده قرن نیز به شایستگی ممکن نیست، ولی آنچه مسلم است نفوذ تمدن و فرهنگ خارجی، تأسیس مدارس و دانشگاه‌ها، رواج و پیشرفت صنعت چاپ و در نتیجه امکان گسترش نشرکتب علمی و ادبی و انتشار دیوان شاعران، به انگیختن ذوق و طبایع یاری کرد و به نظر نگارنده، حتی عزل فارسی را به درجه و مقامی برتر از دوره^۶ بازگشت رسانید ولی همانطور که گفته شد، بحرفای گذشته، روش غزلسرایان امروز در کار غزل، پیروی محدود و غیرقابل تعدیل از (شیوه^۶ عراقی) و (شیوه^۶ اصفهانی) نیست، بلکه رهبر طبع آنان در این رهگذر، ذوق و بسند شاعرانه^۶ آنان است به طوری که در غزل سنتی این روزگار (از حدود سال ۱۳۲۵ ه. ش.) تاکنون گونه‌ها و روش‌های

زیر را در غزلیات معاصر می‌توان باز یافت :

۱ - ادامه^۴ (شیوه^۵ عراقی) با همان روشنی و تعادلی که میان قالب و مضمون

وجود دارد و بیان همان مضامین عاشقانه و یا احتمالا شکوه و شکایت و تجربیات

زندگی، وسیله شاعران معروف این روزگار مانند : "محمدحسین شهریار، حسین پژمان

بختیاری، ابوالحسن وزری، احمد گلچین معانی" و مانند آنان که برای نمونه ورعایت

اختصار یک نمونه از این گونه غزلیات آورده می‌شود :

از "محمد حسین شهریار"^۱ :

امشب ای ماه به درد دل من تسکینی	آخر ای ماه تو هم درد من مسکینی
کاهش جان تو من دارم و من می‌دانم	که تو از دوری خورشید چها می‌بینی
تو هم ای بادیه پیمای محبت، چون من	سر راحت ننهادی به سر بالینی
هر شب از حسرت ماهی، من و یکدامن اشک	تو هم ای دامن مهتاب پراز پروینی
همه در چشمه ^۴ مهتاب غم از دل شویند	امشب ای مه توهم از طالع من غمگینی
من مگر طالع خود در تو توانم دیدن	که تو هم آینه ^۴ بخت غبار آگینی
باعباں خار سدامت به حگر می‌شکند	برو ای گل که سزاوار همان گلچینی
سی محروم مگر از تربت فرهاد دمید	که کند شکوه زهجران لب شیرینی
سوحس خانه کی و دلشکن ای بادخزان	گر خود انصاف کنی مستحق نفرینی
کی سراپ کلسه طوفان زده سرخواهی زد	ای پرستو که پیام آور فروردینی

"شهریارا" اگر آئین محبت باشد

چه حیاتی و چه دنیای بهشت آئینی

۱ - (محمد حسین بهجت نبریزی، متولد ۱۲۸۳ ه. ش.) متخلص به :

(شهریار) .

از " حسین پژمان بختیاری" ^۱ :

ما هم شکسته خاطر و دیوانه بوده‌ایم
ما هم اسیر طره جانانه بوده‌ایم
ما نیز چون نسیم سحر در حریم باغ
روزی ندیم بلبل و پروانه بوده‌ایم
ما هم به روزگار جوانی ز شور عشق
عبرت فزای مردم فرزانه بوده‌ایم
برکام خشک ما به حقارت نظر مکن
ما هم رفیق ساغر و پیمانه بوده‌ایم
ای عاقلان به لذت دیوانگی قسم
ما نیز دلشکسته و دیوانه بوده‌ایم
از پیروان این روش غزلسرایان بسیاری در روزگار ما می‌توان یافت که نقد دربارۀ
غزلیات آنان دفاتر دیگری را نیازمند است و خوانندگان می‌توانند برای بررسی
سروده‌هایی از این شمار به مجموعه^۲ اشعار در این مورد مراجعه نمایند^۳ .

۲ - گروه دیگری از شاعران که شمار آنان نسبت به دیگران کمتر است، (شیوه^۴

اصفهانی) را به گونه^۵ معتدل تر و منطقی تری پیروی کردند، که به عنوان نمونه دو

غزل از مشهورترین سرایندهگان این گونه غزلیات آورده می‌شود :

از "امیری فیروزکوهی" ^۳ :

از آن چو شمع سحر در زوال خویشتم
که هم وبال کسان ، هم وبال خویشتم
زدست غیر چه جای شکایت است مرا
که همچو سابه^۶ خود پامال خویشتم
زسال و ماه عزیزان خبر چه می‌پرسی
مرا که بی‌خبر از ماه و سال خویشتم
چه گویم از تو، که دریاری زبانی هم
هزار وعده دهی، حر وصال خویشتم

۱ - (۱۲۷۹ - ۱۳۵۴ ه.ش. ۰) .

۲ - ر.ک: (صدف) یا (تذکره^۷ سخنوران روز)، از نگارنده، چاپ دوم .

۳ - (کریم) متولد (۱۲۸۹ ه.ش. ۰)، متخلص به (امیری) . ر.ک: (صدف)، از

نگارنده، ص ۳۳ .

از آن جو غنچه، لب از گفتگو فروبستم که نیست بی خبری از مال خویشتم
چنان گداخت خیالم که غیراشکی چند نماند فرق دگر با خیال خویشتم
بدین فسردگی آغوش گرم گل چه کنم؟ برون مباد سر از زیر بال خویشتم
کمال نقص من این بس که همچو آتش تیز همیشه در پی نقص کمال خویشتم

"امیر" سوختم از بهر دیگران و نسوخت

چو شمع سوخته جان، دل به حال خویشتم

از "پرتو بیضائی" ۱ :

رنج عشق اربرده‌یی از روزگار ما می‌رس روز هجر اربده‌یی از شام تار ما می‌رس
می‌رود عمری که در غمخانهٔ عجز و نیاز چشم بر درآمده‌ایم از انتظار ما می‌رس
تانشان زان بی‌نشان جوئیم چون پیک صبا خانه بردوشیم از شهر و دیار ما می‌رس
تا مگر روزی نشیند گرد ما بردامنش خاک ره کردیم خود را، از غبار ما می‌رس
چشم بی‌نوریم، فرق روز و شب از ما خواه شاخ خشکیم از خزان و از بهار ما می‌رس
منتهای عزت ما حاصل از بی‌عزتی است ذلت اینجاست دولت است از اعتبار ما می‌رس
نستی رجحان به هستی دارد اندر کیش ما ای اسیر حرص از دار و ندار ما می‌رس

از "کلیم" این غزل سرمشق شد (پرتو) که گفت

دیده را کردی سفید از انتظار ما می‌رس

در این گونه غزلیات صرفنظر از مفاهیم عاشقانه، معانی و اندیشه‌های مربوط
به بیان احوال و ویژگیهای عاطفی شاعر نیر به (شیوهٔ اصفهانی) وجود دارد، با
این تفاوت که اگرچه در روش تعبیر آن همچنان فحامت و بلندی و موسیقی دلنشین
زبان غزل در (شیوهٔ عرفانی) محسوس نیست، ولی آن پیچیدگی در مفهوم و آن کمایات

۱ - (حسین بیضایی) متخلص به (پرتو)، تولد (۱۲۹۴ ه. ش. ۰).

و استعارات دور از ذهن که درک معنی را بر خواننده دشوار می‌کند نیز در این گونه اشعار دیده نمی‌شود و در حقیقت روش تعبیر در اینگونه غزلیات روزگار ما همانند (شیوه^۶ اصفهانی) در غزل است که در جهت سادگی تعدیل یافته و به غزلیات (قرن دهم) هجری مانند شده است.

۳ - شیوه^۶ دیگری که در حقیقت بیش از دو شیوه^۶ یاد شده مطبوع ذوق می‌تواند باشد و در حقیقت روش متعادلی است میان (شیوه^۶ عراقی) و (شیوه^۶ اصفهانی)، و اگر روش نام گذاری سبکهای موجود را درست انگاریم، به عقیده^۶ نگارنده شیوه^۶ مورد بحث را که میان شاعران (تهران) رواج یافته و در دو غزل از بهترین سرایندگان آن نموده می‌شود باید "شیوه^۶ تهرانی" نامید:

از "رهی معیری" ۱:

آنقدر با آتش دل ساختم تا سوختم	بی تو ای سرو روان یا ساختم یا سوختم
سرد مهری بین که کس بر آتشم آبی نزد	گرچه همچون برق از گرمی، سراپا سوختم
سوختم، امانه چون شمع طرب در بین جمع	لاله‌ام کز داغ تنهایی، به صحرا سوختم
همچون آن شمعی که افروز نند پیش آفتاب	سوختم در پیش مهرویان و بی حاسوختم
سوختم از آتش دل، در میان موج اشک	شوربختی بین، که در آغوش دریا سوختم
شمع و گل هم، هر کدام از شعله بی در آتشند	در میان پاکبازان، من نه تنها سوختم

جان پاک من "رهی" خورشید عالم تاب بود

رفتم و از ماتم خود عالمی را سوختم

۱ - (محمد حسین رهی معیری، ۱۲۸۸ - ۱۳۴۷ ه.ش. ۰.ش.) منخلص به (رهی) ار عموزاده‌های (فروغی سظامی)، شاعر مشهور (قرن سیزدهم) هجری . ر.ک : (صدف) از نگارنده، ص ۲۶۲ .

از " علی اشتری " ۱ :

عمریست تا به پای خم از پا نسته‌ایم در کوی می‌فروش، چو مینا نسته‌ایم
ما را زکوی باده فروشان گریز نیست تاباده درخم است، همین جانشسته‌ایم
تا موج حادثات چه بازی کند که ما با زورق شکسته به دریا نسته‌ایم
ما آن شقایقیم که با داغ سینه سوز جامی گرفته‌ایم و به صحرا نسته‌ایم

عمری دویده‌ایم به هرسوی و عاقبت

دست از طلب بشته و از پانسته‌ایم

در این شیوه از غزل که به داوری و ذوق نگارنده باید چهره‌ی تازه و یکی از بهترین گونه‌های شیوه^۴ تعبیر غزل فارسی به شمار رود، از نظر زبان، هم آن شکوهمندی و فخامت سخن و موسیقی دل انگیز ربان (سعدی) احساس می‌شود و هم آن نازک اندیشی‌های شیرین و خیال‌انگیز که در حقیقت موسیقی معنوی غزل را تشکیل می‌دهد و در بررسی شعر (حافظ) از آن سخن گفتیم، در حقیقت این گونه غزل در روزگار ما، دل‌سنی و کعبیت‌عناسی ربان (سعدی) و (شیوه^۴ عراقی) را همراه با نازک‌حیالیهای لطیف و نقش‌اندیشه‌های رفیق و عواطف بهسانی (شیوه^۴ اصفهانی) - بدون آنکه با اسعارات و کبابات دور از ذهن آمیخته باشد - توأم دارد، به ویژه آنکه باید اعتراف کرد که عرل در دسب ابن‌گوه شاعران، اگرچه به ارج و مقام عزل (سعدی) دست ساف، ولی به آن ماهه سانسنگی رسید که شاید آیدگان مقام والایی را در همان ماهه به آن بحسند .

۴ - شیوه^۴ دیگری از عرل که نا حدودی می‌توان گفت میان دو (شیوه^۴ عراقی)

و سوه^۴ اخیر است و وسله^۴ شاعرانی به وجود آمده که حساکه خواهیم دید در رهگذر

۱ - (۱۳۵۱ - ۱۳۴۲ ه. ش.)، ر. ک. : (صدف) از نگارنده، ص ۶۵ .

(تجدد ادبی) قرار گرفتند و گهگاه درکنار دیگر اشعار و غزلواره‌های خویش با غزل

سنتی نیز تفننی داشته‌اند و چگونگی شیوه^۶ تعبیر آنان را در دوسه نمونه غزلیات که

در زیر آورده می‌شود می‌توان دریافت .

• از "فریدون توللی" ۱ :

سرش به سیه ^۶ من بو- و زلف پرشکنش	به دوش ریخته چون خرمنی زیاسمنش
چو مریمی که در آید به جلوه دربر ماه	سپید می‌زد و می‌تافت تن ز پیرهنش
سبک به بازوی من تکیه داده از سرمهر	خמוש بود و به گفتار، چشم پرسخنش
کبود می‌شد و افسرده رنگ چون پریاس	به گاه مهر و نوازش، به زیر پنجه تنش
دلش ز عشق گدازان و من چو او به گداز	گرفته دستش و می‌سوختم ز سوختنش
خیال بود و براو بوسه می‌زدم به خیال	چو گل که بوسه زند ماهتاب بر چمنش
امید رفته و دیرینه یار گمشده بود	که بخت بار دگر رانده بود سوی منش

لبش به بوسه گرفتم شبی دراز و هنوز

چه نوش‌ها که به لب دارم از لب و دهنش

از "نادر نادریور" ۲ :

برهنه است و به کنجی فتاده پیرهنش	فروغ ماه در امواج زلف پرشکنش
چومرمری که در او جان دمد سپیده ^۶ صبح	زنور ماه در افتاده جنبشی به تنسن
چو حوریان که بشویند تن به چشمه ^۶ شیر	درون چشمه ^۶ مه، موج می‌زند بدنش
نشسته برتن او قطره‌های سرد فروغ	چو اشک مرده ^۶ شمعی به گاه سوخنش
در آن دو چشم که چون روح شب، شکفته سیاه	نهفته رازی و پوشانده از نگاه منش

۱ - متولد (۱۲۹۸ ه. ش. ۰)، ر. ک. : (صدف) از نگارنده، ص ۱۵۸ .

۲ - متولد (۱۳۰۸ ه. ش. ۰)، ر. ک. : (صدف) از نگارنده، ص ۶۳ .

به هم فشرده لبان را زبیم گم شدنش	ربوده بوسه گرمی ز کام پر عطشی
هزار گونه هوس جان گرفته در سخنش	به گفتن آمده ساق سپید و سینه او
خدای عشق فراخوانده نزد خویشتنش	چو دیده جلوه مردم فریب قامت او
که بیم داشته هر لحظه از گریختنش	زیبای تا سراو بوسه داده از سر مهر
گاه، مهر خموشی نهاده بر دهنش	شکفته برتن او داغ بوسه های سیاه
رماهناپ هراسیده چشم راهزنش	گناه کرده و در تیرگی شسته ملول

نه روشن است و نه تاریک، همچو صبح دروغ

هر آنکه دیده فرو مانده در شناختنش

از "هوشنگ ابتهاج" ۱ :

شب آمد و دل تنگم هوای خانه گرفت	دو باره گریه بی طاقتم بهانه گرفت
شکب درد حمو شانه ام دوباره شکست	دو باره خرمن خاکسترم زبانه گرفت
نشاط زمزمه زاری تند و نه شعر نشست	صدای خنده فغان گشت و در ترانه گرفت
زهی پسند کماندار فتنه، کز سن تیر	نگاه کرد و دو چشم مرا نشانه گرفت
رهی بخبل ستمگر که هر چه داد به من	به تیغ باز ستاند و به تازبانه گرفت
امید عافتم بود، روزگار نخواست	قرار عیش و امان داشتم، زمانه گرفت
چه های گل که در حث کهن ز ریشه سوخت!	از ابن سموم نفس کش که در زمانه گرفت
چو دود بی سرو سامان شدم که برق بلا	به خرمنم زد و آتش در آشیانه گرفت

دل گرفته "سایه" چو ابر بارانی

گستایشی مگر از گریه شبانه گرفت

۱ - منخلص به (سایه)، مولد (۱۳۵۶ ه. ش. ۱۰)، ر. ک. : (صدف) از نگارنده،

از "سیمین بهبهانی" ۱ :

ستاره بی تو به چشم شرار می پاشد
خدای را چه نسیم است اینکه برتن من
خروش رود دمان میل بوسه می ریزد
بیا که بونه^۱ وحشی ز عطر مستی بخش
ستاره می دمد از چلچراغ سرخ تمشک
خیال بوسه^۲ گرمت به ذره های تنم
فروغ ماه به رویم غبار می پاشد
نوازش نفسش انتظار می پاشد ؟
سکوت کوه گران شوق یار می پاشد
بخور می به لب جوپیبار می پاشد
که گردِ نقره بر او آبخار می پاشد
نشاط و مستی بی اختیار می پاشد

چه سود از این همه خوبی؟ که بی تو خاطر من

غبار غم به سر روزگار می پاشد

از "پروین دولت آبادی" ۲ :

چو تیغ کهنه بلا دیدگان زنگ شدند
ز تنگ چشمی پیلان مگو که پیلتنان
ز ساده جانی لب بستگان درد می رس
به تاب مبهم رنگین کمان چه آویزی ؟
سر ستیزی و امید صلح و جنگی نیست
سرود سرخوشی راستان چه ساز کنی
به پاک جانی مینا قسم مخورای دوست
ز نرمخویی یاران مگو که شیشه دلان
کمان خالی از آن تیر چون خدنگ شدند
به روزگار تو موران چشم تنگ شدند
که درد نام نهادند و داغ ننگ شدند
چو محرمان همه نقش هزار رنگ شدند
که همدلان همه باخویشتن به جنگ شدند
که زیر بار ملامت خمیده چنگ شدند
چو شهدها همه آلوده^۳ شرنگ شدند
هزار بار شکستند تا که سگ شدند

هنوز پای فرو مانده را شنایی هست

که همراهم همه آزرده از درنگ شدند

۲ - متولد (۱۳۰۳ ه. ش. ۰) .

۱ - متولد (۱۳۰۶ ه. ش. ۰) .

با جلوه^۶ این گونه غزلیات در پهنه^۶ شعر فارسی، بدون تردید چهره^۶ تازه‌ی در غزل نمودار شد، که باید انصاف داد اگرچه از نظر رعایت موازین عروضی در مسیر همان غزلیات پیشین و کهن راه‌می‌پیماید، ولی از غزلیات تمام ادوار ادبی متمایز است، زیرا نه تنها از نظر چگونگی و مفهوم کلی در متن کامل غزل و ویژه‌گیهای غنایی که از آن انتظار می‌رود قرار دارد، بلکه مفاهیم و شیوه^۶ تعبیر آن، نموداریک نگرش تازه به بیان شاعرانه در غزل است که بی‌هیچ دودلی تأثیر محیط تازه، آشنایی مستقیم یا غیر مستقیم با ادبیات خارجی، تغییر جلوه‌های روحی و عاطفی شاعران را باید مایه^۶ آن دانست .

در این دست غزلیات، آدمی با گونه‌یی از عشق و احوال عاشقانه روبرو می‌شود که نه تنها ابیات غزل را از استقلال معنی خارج می‌کند و مفاهیم آنها را به هم می‌پیوندد و گونه‌یی یکدستی به غزل می‌بخشد، بلکه مانند آن را در غزلیات پیشین نمی‌توان یافت، گویی واکنش‌ها و عواطف غزل‌سرایان این روزگار، به ویژه پس از تجدد ادبی که از آن سخن خواهیم گفت - با کیفیت دیگر و آرایشی تازه تر و دلنشین تر جلوه می‌کند و به همین سبب سرمستی ناشناخته‌یی در ذهن پدید می‌آورد .

بی‌تردید، اندیشه‌های تازه و واکنش‌های نوین عواطف، شیوه^۶ تعبیر بدیعی را نیز سیازمند است که توان بازگویی و بازتابی لطیف و تخیلات شاعرانه را داشته باشد و چنان مابه تعبیری را به روشنی در این گونه غزلیات که نمونه‌هایی از آن آورده شد می‌توان دید .

به نسیب نار عاطفی، به ویژه حیل در این غزل‌ها قوی است، بلکه زبان و آهنگ در آنها جلوه‌هایی نو و حاطرانگیز دارد، برای نمونه (ایماز) ها و ترکیب‌های زیر:

* "سپید زدن، تابیدن تن از پیرهن، کبود و افسرده شدن چون پریاس هنگام مهر و نوازش، بوسه زدن به خبال، بوسه زدن ماهتاب به گل" در غزل "توللی" .

* "فروغ ماه در امواج زلف، مرمری که سپیده صبح در آن جان دمد، پدید آمدن جنبش دریدن از نور ماه، شستن تن به چشمه شیر، موج زدن تن در چشمه ماه، قطره های سرد فروغ و نشستن آن بر تن، تشبیه دو چشم که چون روح شب شکفته سیاه، به هم فشردن لب از بیم گم شدن بوسه گرفته شده، بگفتن آمدن ساق سپید و سینه، جان گرفتن هوس در سخن، شکفتن داغ بوسه های سیاه (گناه آلود) بر بدن، هراسیدن چشم راهزن از ماهتاب، جلوه حیرت و ناشناسایی در ترکیب (صبح دروغ) " در غزل "نادرپور" .

* "شرارپاشیدن ستاره، غبارپاشیدن فروغ ماه، انتظار پاشیدن نوازش نفس، میل بوسه ریختن از خروش رود دمان، شوق یار پاشیدن از سکوت کوه گران، مانندکردن عطرمستی بخش پونه به بخور می، ستاره دمیدن از چلچراغ سرخ تمشک و گردنقره پاشیدن آبشار بر آن " در غزل "سیمین بهبهانی" .

* "بلادیدگان زنگ، تنگ چشمی پیلان، به تاب مبهم رنگین کمان آویختن، پاک جانی مینا" در غزل "پروین دولت آبادی" .

و مانند آنها در غزلیات دیگر این شاعران، نموداری از تخیل دور پرواز و نازک خیالی هایی است که شاید گونه دیگر آنها در (شیوه اصفهانی) با زبانی دور از روشنی و حسن ترکیب دیده می شود ولی با طبع شاعران این روزگار با تصاویر و جلوه هایی بدیع و تشبیهات و کنایات و استعارات بی سابقه و زود فهم که همان موسیقی معنوی غزل (حافظ) را در ذهن می آفریند نموده شده است و بدون هیچگونه تعصب باید پذیرفت که اگر خواسته باشیم در این دوران نیز در مقابل غزل های شیوا و دل انگیز (سعدی) و (حافظ) غزل هایی با همان شکل و ارزش داشته باشیم که تازگی و طراوت اندیشه های این زمان را نیز همراه داشته باشد، باید در راه ترویج این گونه غزل اندیشه کنیم .

تجدد ادبی و غزلیواره‌ها

در پیش دیده شد که چگونه تحولات پیاپی و عوامل سیاسی و اجتماعی آرام آرام سبب نفوذ تمدن و فرهنگ کشورهای غربی در ایران شد، ورود خارجیان به ایران، مسافرت ایرانیان به کشورهای اروپایی و آشنایی برخی بزرگان و اهل ادب به زبانهای خارجی، پیشرفت فن ترجمه و آگاهی افراد به ادبیات دیگر کشورها و اندیشه‌ها و افکار تازه آنان، تأسیس دارالفنون، رواج صنعت چاپ، پیشرفت وسایل صنعتی و ارتباطی و در نتیجه کوتاه شدن راهها، انتشار کتب و مجلات و مطبوعات، همه و همه در کنار ادبیات کهن و سنتی فارسی، بذر تحول چشم‌گیری را همگام با دیگر شوون اجتماعی در بهنه ادبیات می‌پاشید و بر این اثر، روشنفکران و آشنایان به ادبیات خارجی، که شاهد تحولات برق‌آسای زمان خویش نیز بودند، نیاز به دگرگونی اساسی در شیوه‌های ادبی را بیشتر احساس می‌کردند .

"جمال زاده" پیشوا و مبتکر داستان نویسی (رفالیسم) در دیباچه حکایت‌های "یکی بود یکی نبود"^۱ خود سرشت :

"دخخانه عمو" ما از شیوه پیشینیان برون نهادن را مایه تخریب ادبیات داستانه و عمو" همان جوهر استبداد سیاسی ایرانی، که مشهور جهان است، درباره ادبیات سبز دیده می‌شود . به این معنی که شخص نویسنده و فنی فلم بدست می‌گیرد، نظرش تنها متوجه گروه فضلا و ادباست و اصلاً التفاتی به سابرین ندارد و حتی اشخاص بسیاری را نیز که سواد خواندن و نوشتن دارد و نوشته‌های ساده و بی تکلف را به خوبی می‌توانند

۱ - (برلن)، ذبقعه ۶ (۱۳۳۷ ه.ش. ۰).

بخوانند و بفهمند، هیچ در مد نظر نمی‌گیرد، جای شک نیست که این مسأله مخصوصاً برای مملکتی چون ایران که جهل و چشم بستگی گروه مردم مانع هرگونه ترقی است بسیار مایه تأسف است" ۱ .

و چندسال پس از جنگ جهانی اول "محمدضیاء هشرودی" در مقدمه "منتخبات" ۲ خود نوشت :

"شکی نیست که ادبیات امروزه ما از جهت تجدد و ترقی از کاروان ادبیات مختلف الالسنه بسیار عقب است امروز دیگر غزل و قصیده سرایی، با اسلوب نثر قدیم کفایت احتیاجات ادبی ما را نمی‌نماید و می‌توانیم بگوئیم که انحطاط ادبی حکمفرمای زبان فارسی می‌باشد" ۳ .

ابراز این عقاید نخستین ناقوسهایی بود که نیاز به دگرگونی ادبیات و همچنین تعارف فارسی راه‌سرداری داد و واکنش اندیشه‌های نوینی را در راه ادبیات بازگویی کرد و بازتابی از تأثیر تحولات اجتماعی (قرن سیزدهم) را می‌نمود، ولی هنوز این فریادها، شهاب گونه می‌درخشید و خاموش می‌شد و شعر فارسی، به ویژه غزل همچنان با مختصر دگرگونی - نه در قالب - بلکه در مضامین، به راه خویش ادامه می‌داد، اهل شعر به ترویج ادبیات و شعر همت می‌گماشتند، اما نه با این هدف که در شکل شعر فارسی تغییر و تصرفی انجام دهند .

انجمن های ادبی پیاپی تشکیل می‌شد، اما نه آنچنان که بهره‌ی از آن حاصل

۱ - ر. ک. : (از صبا تا نیما) ، یحیی آرین پور، ج ۲، ص ۴۳۳، به نقل از (یکی بود یکی نبود) .

۲ - (منتخبات آثار)، (۱۳۴۲ ه. ق. ۰) .

۳ - ر. ک. : (از صبا تا نیما) ، ص ۴۳۳ - ۴۴۴، به نقل از (منتخبات آثار) .

شود، بلکه اجتماع افراد در خانه‌ها به این منظور آگاهانه یا ناآگاهانه به حل و فصل مسایل شخصی و مقاصد سیاسی می‌انجامید.

"انجمن دانشکده" در دی ماه (۱۲۹۴ ه.ش.) تشکیل شد و پس از مناظراتی که با روزنامه^۶ (تجدد) داشت، پس از چندی از فعالیت بازماند و در (۱۲۹۹ ه.ش.)، بار دیگر انجمنی به نام "انجمن ادبی ایران" به همت "وحید دستگردی" تشکیل شد، که آن نیز با کناره گرفتن (وحید) متروک ماند و "انجمن حکیم نظامی" باز به همت (وحید) در اواخر سال (۱۳۱۱ ه.ش.) تاسیس شد و در نشر آثار برجی استادان سخن و تصحیح و تحشبه و چاپ و انتشار آن اقدام کرد و نشر مجله^۷ (یغما) را نیز سالیان متمادی ادامه داد.

در سال (۱۳۲۵ ه.ش.) بار دیگر (انجمن ادبی ایران) به ریاست "ادیب السلطنه سمیعی" برپا شد ولی بیش از دو سال دوام نیافت و از آن پس نیز انجمن‌های ادبی پیاپی آمدند و رفتند بی آنکه در مسیر اندیشه‌های نوین و سروشت ادبیات روزگار ما همنی ارزیده بکار سرد.

در این دوران اگر اندیشه‌ی بیروارمی گرفت و نیازی نیز به دگرگونی شعر فارسی احساس می‌شد، جهش‌های گهگاهی بود در زمینه مضامین شعر، زیرا رعایت قوانین سنی و موارد عروسی تامل‌های تعصب افکار اهل ادب را به بندکشیده بود و تخلف از رسم دیرین و پایه‌های نموده شده در (المعجم شمس قیس) غیر ممکن می‌نمود و به نرسب (عصا‌های ادبی) آکه میان (انجمن دانشکده) و روزنامه (تجدد) و یا نظایر آنها درمی‌گرفت، به حابی نمی‌رسید و این تلاش‌های بی‌گیر که با دآوری آنها نیازمند

۱ - برای آگاهی از بحث مفصل در این مورد رجوع شود به: (ار صبا تا نیما)،

دفتر دیگری است^۱ انجام نمی‌یافت جز آنکه تجدد خواهان با جابجا کردن قوافی در شکل اشعار خود تغییری می‌دادند مانند قطعه^۲ زیر از "جعفر خامنه‌بی"^۲ خطاب به (وطن) که قسمتی از آن آورده می‌شود .

هر روز به یک منظر خونین به در آیی هر دم متجلی تو به یک جلوه^۳ جانسوز
از سوز غمت مرغ دلم هر شب و هر روز با نغمه^۴ تو تازه کند نوحه سرایی

ای طلعت افسرده و ای صورت مجروح آماج سیوف ستم، آه ای وطن زار
هر سو نگریم خیمه زده لشگر اندوه محصور عدو مانده تو چون نقطه^۳ پیرگار
و یا در قطعه‌یی از خانم "شمسی کسمایی"^۴ :

تا تکیه‌گاه نوع بشر سیم و زر بود هرگز مکن توقع عهد برادری
تا اینکه حق به قوه ندارد برابری علت برای ملت مشرق خطر بود

آنهاکه چشم دوخته در زیر پای ما مخفی کشیده تیغ طمع در قفای ما

مقصودشان تصرف شمس و قمر بود

حاشا به التماس برآید صدای ما باشد همیشه غیرت ما متکای ما

ایرانی از نژاد خودش مفتخر بود

۱ - (از صبا تا نیما)، ج ۲، ص ۴۳۰ .

۲ - فرزند (حاج شیخ علی اکبر خامنه‌بی، تولد ۱۳۰۴ ه.ق. ۱۲۶۶ ه.ش.) .

۳ - برای اطلاع از بقیه قطعه ر. ک. : (از صبا تا نیما)، ج ۲، ص ۴۵۳ .

۴ - فرزند (خلیل کسمایی) د. گ. : (۱۳۴۰ ه.ش.) . ر. ک. : (از صبا تا نیما)،

ج ۲، ص ۴۵۷، حاشیه^۱ .

زیبایاری آتش مهر و ناز و نوازش،
از این شدت گرمی و روشنایی و تابش،
گلستان فکرم،
خراب و پریشان شد افسوس
چو گل‌های افسرده افکار بکرم
صفا و طراوت زکف داده گشتند مأیوس.

بلی، پای بردامن و سر به زانو نشستم
که چون نیم وحشی گرفتار یک سرزمینم
نه یارای خیزم،
نه نیروی شرم،
نه تیرو نه تیعم بود، نیست دندان تیزم،
نه پای گریزم،
از این روی در دست هم جنس خود در فشارم .
زدبیا و از سلک دنیا پرستان کنارم .
برآرم که از دامن مادر مهربان سر برآرم!^۱

اگرچه نموداین اشعارپدید آمدن یک‌دگرگونی رادرا ادبیات شعرآینده^۲ فارسی
سویدمی داد ولی نفوذ آن به گونه^۳ چشم‌گیر، حتی با صدور "اعلامیه تجددخواهان"^۲

۱ - مجله^۴ (آزادستان)، شماره^۴، ۲۱ شهریور (۱۲۹۹ ه.ش. ۰).

۲ - ر.ک: (از صبا تا نیما)، ج ۲، ص ۴۶۲ - ۴۶۵.

وسيلهٔ "رفعت" در مجلهٔ "آزادستان" ^۱ ممکن نشد و سیر اسلوب و شیوهٔ تعبیرکهن شعر فارسی، با مختصر تغییری در پیوند واژه‌ها و ترکیب‌های شاعرانه همچنان ادامه داشت، تا آنکه "نیما یوشیج" ^۲ شاعر (افسانه) راهی نو در شعر فارسی گشود.

اگرچه (نیما) نیز شاگرد مکتب شعر گذشته بود ولی جهش فکری وی - بی‌آنکه خواسته باشیم به ارزیابی آن بپردازیم - راهی دیگر در شعر فارسی گشود که داوری آن با آینده است، اندیشه‌های (نیما) در راهی از قید و بندسَن و روش شعر گذشته و شکل ظاهری و سنتی آن، چنانکه می‌بینیم در این روزگار گروهی را به دنبال کشیده است که مانند او از بند قافیه و گهگاه اوزان عروضی گسسته، خوب یابد، به خاطر عقب نماندن از معرکه و سفره شعر و شاعری، یا به خاطر اصالت اعتقاد به آن، آثاری از خویش نمایانده‌اند. در برخی از این آثار، که به نظر نگارنده در حد خود و با توجه به کیفیت واقعی شعر که (کلامی مخیل) است باید مورد توجه قرار گیرد، قافیه قید مسلم شعر نیست و اوزان مانند گذشته یکسان و منظم نیستند، بلکه وزن در این اشعار شکسته و در بندگاهها تقسیم شده است.

به این ترتیب، در کنار غزلیات امروز که با شکل سنتی و رعایت موازین عروضی حلوه‌های حالی دارد، گونهٔ دیگری که با دارا بودن همان کیفیت غنایی و عاشقانه ولی فارغ از شکل باز شناختهٔ غزلیات پیشین (غزلواره) سامیده شده‌اس خودنمایی می‌کند که سرآغاز آن با (افسانهٔ نیما) که در زیر به فسمتی از آن توجه می‌شود جای خود را باز کرد:

۱ - شماره ۱ (۱)، پانزدهم خرداد (۱۲۹۹ ه. ش. ۰).

۲ - (علی اسفندیاری) متخلص به (نیما)، (۱۳۱۵ ه. ش. ۰) - ۱۳۳۸

ه. ش. ۰).

از منظومه^۶ (افسانه^۷) سروده^۸ "نیما"^۹ :

ای دل من،

با همه خوبی و قدر دعوی،

از تو آخر چه شد حاصل من؟

جز سرشکی به رخساره^{۱۰} غم .

آخر ای بینوا دل، که برهر

شاخی و شاخساری پریدی،

می توانستی ای دل، رهیدن

گر نخوردی فریب زمانه .

هر دمی یک ره و یک بهانه،

تا تو ای مست با من ستیزی

با فسانه کنی دوست داری

راهی راکه (نیما)، این شاعر بنه اصطلاح (عاصی) در شعر فارسی گشود چگونه مسیر خود را ادامه داد؟ چه ثمراتی داشت؟ آیا با توفیق به انجام خواهد رسید یا نه؟ بحث دیگری است که در حور این گفتار نیست، تنها باید غافل نماند که این پایه گذاری در رشته و مسیر غزل، با تغییر شکل ظاهری و شکستن وزن در بندگاههای اوزان

۱ - این منظومه تغزل مانند در (۱۳۴۱ ه. ق. برابر با ۱۳۵۱ ه. ش.) سرزده شده و در سال (۱۳۲۹ ه. ش.) با مقدمه‌یی از (احمد شاملو) از نو به چاپ رسید، این منظومه نموداری از دگرگونی در شیوه^{۱۱} تعبیر و ادراک هنری شاعر است که به فول مؤلف (از صبا تا نیما) جای پای شعرای رماتیک فرانسه ماسد: (لامارتین و آلفرد دو موسه) در آن نمایان است و با آهنگ و لحنی (سوررئالیستی) سروده شده است .

عروضی، مسأله "غزلواره" را در این روزگار مطرح ساخته است، و گروهی به پیروی از (نیما) اندیشه‌های غنایی خود را در چنین اشعاری نموده‌اند که نمونه‌هایی از آن آورده می‌شود :

از "مهدی اخوان ثالث" ا. م . امید :

اما تو، ای بهترین، ای گرامی،

ای نازنین‌تر مخاطب،

اما تو بی‌شک عجیبی،

مریم‌تر از مریم، آن زن که زائید طفل خدا را،

پاکی تو، پاک و بزرگ و نجیبی،

تو روح روئیدنی، سحر سبز جوانه،

تو در خزان غم آلود زندان،

چون صد سبو سبز نامزده^۶ صد بهاری .

گم کرده‌های دلم را — چه تاریک —

آئینه^۶ روشن بی‌غباری .

تو خوشترین خنده^۶ سرنوشتی .

تو باور وعده‌های خداوند،

زیباترین گوشه^۶ راستین بهشتی .

۱ — متولد (۱۳۰۷ ه. ش .) .

در دشت هول و در ندشت بی‌رحم،
تفتیده در دوزخ آفتاب امرداد،
آنکه که گمگشته مرد مسافر،
آواره وادی بی‌سرانجامی و خوف،
از تشنگی خستگی برده از یاد،
وزخستگی تشنگی را فراموش کرده،
در خاک و خون می‌کشد تن.

حالی نه زنده نه مرده،
ای ناگهان در سراشیب از دور پنهان،
آن چشمه آب شیرین،
شیرین و سرد و گوارا،
با سایه افکن درختی دو، خرم،
وزیرشان تخته‌بی‌قالی سبز و سیراب،
و تختی از سنگ حارا

چون شاه شطرنج، وقتی که از هرطرف می‌رود راه بسته‌ست،
دل مرده و خسته و مات،
نهام انتظار و امید،
نهام نیز افسوس و هیهات،

— خاموش و خاموش و خاموش،

دل طوطی گفتنی‌ها فراموش

سرجغد دیوار دستی شکسته و خمیده،

حیران و مدهوش،

در دنج غم، کنج زندان خزیده —

ناگه زند جازرن جار، نامم به تکرار،

و گوید :

"آزادی!"

اما دروغ است .

زیرا در آن دم نه کس دیده آن جازرن را،
و نی کلامی شنیده .

بی جنب و جوش و خموش است زندان،
هرچیز و هرکس در اقصای شب آرمیده .
تنها همین در دل من،

آن جازرن با صدای رسا می زند جار،
و آن مژده^۶ راستینی،

که گوید "آزادی" و راست گوید،
با آرزوی تو، ای آرزوی همیشه،

گویی در این گوشه^۷ غم،

امشب من آزادم آزاد،

و راستی را عجب عالم پرشگفتی،
با عالمی غم، دلم می تپد شاد .

آزادم و عهدم این است :

کاول قدم راه میخانه پویم، —

و اولین جام می برسدست،
نام تو، نام تو، نام تو گویم .
آری تو، ای شعله پاک،
ای لحظه شاد هستی،
ای گفت و گوی دلم با تو، و ز تو،
آنی که در هوشیاری و مستی،
یاد تو شیرین ترین عهد و عادت ،
شوقت کند لحظه‌ها را پر از نور و ناب سعادت،
ای آشنای غم و شادی من !
عشق تو زیباترین راستی‌ها ،
زنداد و آزادی من .

از " فریدون توللی " :

در زیر سایه روشن ماه پرییده‌رنگ،
در پرتوی چو دود، غم انگیز و دلربا،
افتاده بود و زلف سیاهش به دست باد،
مواج و دلفریب،
می زد به روشنایی شب، نقش تیرگی .

می رفت جویبار و صدای حزین آب،
گویی حکایت غم یاران رفته داشت .
وز عشقهای خفته و اندوه مردگان،
رنجی نهفته داشت .

در نور سرد و خسته مهتاب کوهسار،
چون آرزوی دور،
چون هاله امید،
با چون تنی ظریف و هوسناک در حریر،
می خفت در نگاه .
وز دشتهای خرم و خاموش می گذشت،
آهسته شامگاه .

"او" آن امید جان من، آن سایه خیال،
می سوخت در شراره گرم خیال خویش .
می خواند در جبین درخشان ماهتاب،
افسانه غم من و شرح ملال خویش .
از "نادر نادرپور" :

ای آشنای من !
برخیز و بابهار سفرکرده بازگرد،
تا پرکنیم جام تهی از شراب را،
وز خوشه های روشن انگورهای سبز،
درخم بیفشریم می آفتاب را .

برخیز و بابهار سفرکرده، بازگرد،
تا چون شکوفه های پر افشان سیب ها،
گلبرگ لب به بوسه خورشید واکنیم .

و آنگه چو باد صبح،
در عطر پونه‌های بهاری شنا کنیم .

برخیز و بازگرد .
با عطر صبحگاهی نارنجهای سرخ ،
از دور، از دهانهٔ دهلیز تاکها،
چون باد خوش، غبار برانگیز و بازگرد .

یک صبح خنده رو ،
وقتی که بابهار گل افشان فرارسی ،
در بازکن، به کلبهٔ خاموش من بیا .
در بازکن، به کلبهٔ خاموش من بیا .
بگذار تا نسیم که در جستجوی تست،
از هرکه درره است، بپرسد نشانه‌ها
آنگاه با هزارهوس، با هزار ناز ،
برچین دو زلف خویش .

آغاز رقص کن .
بگذار تا به خنده فرود آید آفتاب ،
بر صبح شانه‌ها .

ای آشنای من !
برخیز و با بهار سفر کرده بازگرد ،

تا چون به شوق دیدن من بال و پرزنند ،

بر شاخهٔ لبان تو ، مرغان بوسه‌ها ،

لب بر لبم نهی ،

تا بانشاط خویش مرا آشنا کنی ،

تا با امید خویش مرا آشتی دهی ،

از "فروغ فرخ زاد" ۱ :

نگاه کن که غم درون سینهام ،

چگونه قطره قطره آب می شود .

چگونه سایهٔ سیاه سرکشم ،

اسیر دست آفتاب می شود .

نگاه کن !

تمام هستیم خراب می شود .

شراره‌یی مرا به کام می کشد ،

مرا به اوج می برد ،

مرا به دام می کشد ،

نگاه کن ! تمام آسمان من ،

پر از شهاب می شود .

تو آمدی زدورها و دورها ،

۱ - (۱۳۱۳ - ۱۳۴۵ ه. ش. ۰) .

زسرزمین شعرها و نورها ،
مرا نشانده‌بی کنون به زورقی ،
زعاجها، زابرها، بلورها،
به شهر عشقها و شورها .

به راه پرستاره می‌کشانیم ،
فرا تر از ستاره می‌نشانیم ،
نگاه کن ! من از ستاره سوختم ،
سراسر از ستارگان شب شدم .
چو ماهیان سرح رنگ ساده دل ،
ستاره چین برکه‌های شب شدم .

چه دور بود پیش از این ،
به این کبود غرفه‌های آسمان ،
به گوش من همی رسد صدای نو ،
صدای بال برفی فرسنگان .
نگاه کن که من کجا رسیده‌ام !
به کهکشان، به سکران ، به حاودان .

کنون که آمدم نا به اوجها ،
مرا بسوی در شراب موحها .
مرا به بیخ در حریر نوسه‌اب ،

مرا بخواه در شبان دیرپا .
مرا زخود جدا مکن ،
جدا از این ستاره‌ها مکن .

نگاه کن که موم شب به راهما
چگونه قطره قطره آب می شود !
صراحی سیاه دیدگان من ،
به لای لای گرم تو ،
لبالب از شراب خواب می شود ،
نگاه کن !

به روی گاهواره‌های شعر من ،
تو می دمی و آفتاب می شود !
از "فریدون مشیری" :
همه می پرسند :

چیست در زمزمهٔ مبهم آب ؟
چیست در همهمهٔ دلکش برگ ؟
چیست در بازی این ابر سیاه ؟
روی این آبی آرام بلند ،

که ترا می برد اینگونه بم ژرفای خیال ؟

چیست در خلوت خاموش کبوترها ؟
چیست در پرسش بی حاصل موج ؟
چیست در خنده جام ؟
که تو چندین ساعت ،
مات و مبہوت بہ آن مینگری .

نہ بہ ابر ،
نہ بہ آب ،
نہ بہ برگ ،
نہ بہ این آبی آرام بلند ،
نہ باین آتش سوزندہ کہ لغزیدہ بہ حام ،
نہ بہ این خلوت خاموش کبوترها ،
من باین حملہ نمی اندیشم .

من مناجات درختان را ہنگام سحر ،
رقص عطر گل بیخ را با باد ،
نفس پاک شقایق را دردامن کوه ،
صحبت چلچلہا را با صبح ،
نبض پایندہ ہستی را در گندم زار ،
گردش رنگ و طراوت را در گونہ گل ،
ہمہ را می شوم ،
می بینم .

من به این جمله نمی‌اندیشم .
به تو می‌اندیشم ،
به تو می‌اندیشم ای سراپا همه خوبی ،
تک و تنها به تو می‌اندیشم ،
همه وقت ،
همه جا ،
من به هر حال که باشم ،
به تو می‌اندیشم .

تو بدان این را تنها تو بدان .
تو بیا ،
تو بمان بامن تنها تو بمان .
جای مهتاب به تاریکی شبها تو بتاب ،
من فدای تو به جای همه گلها تو بخند .
اینک این من که به پای تو در افتادم باز .
ریسمانی کن از آن موی دراز ،
تو بگیر !
تو ببند !
تو بخواه !
پاسخ چلچله‌ها را تو بگو ،
قصه ابرهوا را تو بخوان ،
تو بمان بامن تنها تو بمان ،

دردل ساغر هستی تو بجوش،

من همین یک نفس از جرعه جامم باقی است،

آخرین جرعه این جام تهی را تو بنوش.

از این گونه آثار در اشعار روزگارا بسیار می‌توان یافت، تردید نیست که این آثار بطور کلی در کنار شعر سنتی فارسی، راهی و حایی برای خود گشوده است و به همین دلیل وجود این غزلواره‌ها را در کنار غزل فارسی، ویژه آنکه در این گفتار موضوع آفاق غزل فارسی مطرح است نمی‌توان نادیده گرفت، زیرا چنانکه دیده می‌شود بیشتر این گونه آثار ویژگیهای شعر غنایی و غزلی را دارد، از نظر بار عاطفی و تخیل که از مشخصات واقعی شعر غنایی و عاشقانه است قوی و از نظر زبان و صور خیال، زیبا و بدیع، و از نظر آهنگ‌های شعر زیبا و دل‌انگیز است جز آنکه اوزان آن در مصرع‌ها مساوی نیست و از وجود قافییه در پایان مصرع‌ها (موسیقی‌کناری) شعر که از آن سخن گفتیم^۱ بی‌بهره است، حال تا چه اندازه می‌توان اینگونه آثار را از غزل فارسی جدا کرد و به گفته‌ی آنها را در شمار نثر شاعرانه و منظوم دانست، داوری پیرامون آن در این زمان نمی‌تواند قاطع و بسنده باشد، چه در کنار غزلیات سنتی نوین، که چه از نظر مضمون و چه از نظر زبان و تخیل و بار عاطفی زیبا و قابل توجه است، بذری این چنین پاشیده و شکفته شده است که دوران نوپایی خود را می‌گذراند و بی‌تردید بازمانه و آیندگان است که درباره آن داوری کنند ولی باید دید آیا این آثار جای غزلیاتی را که با سبک‌های گذشته و مضامین بسوروده شده و تاب تجلی اندیشه‌ها و عواطف این روزگار را با بیانی بدیع و دلنشین دارد خواهد گرفت؟ آینده روشن خواهد کرد.

۱- ر.ک: ص ۵۲۳ همین کتاب.

نخستین سرود

نتیجه

۱

داوریهای پیرامون غزل فارسی

در این کتاب، سیر غزل و دگرگونیهای آن از دیر زمان تا کنون - هر چند نارسا و ناچیز - نموده شد، بی پرده باید گفت که متاسفانه با دارا بودن سابقهٔ بیش از ده قرن ادبیات فارسی دری، مگر در ضوابط پراکندهٔ موجود بررسی غزل مورد توجه واقع نشده است، ناگزیر با توجه به برخی داوریهای مختصر و سطحی که موجود است پیرامون نتیجهٔ کلی از آنچه در این کتاب آورده شده است سخن خواهیم گفت :

آقای "همایی" زیر عنوان "تحول صناعی و معنوی غزل" می نویسد :

"باید دانست که اصطلاح غزل در قدیم مخصوص اشعار غنایی و سرودها و آهنگی

عاشقانه بوده است که با الحان موسیقی تطبیق می شده و آن را غالباً "با ساز و آواز

می خوانده اند، در عدد ابیات و سایر خصوصیات نیز شرط و قیدی نداشت .

بعد آنرا مترادف کلمهء (نسیب) به کار برده، تغزلات پیش آهنگ قصاید را به اسم غزل نامیدند، و تدریجا همان غزلی که (تشبیب) قصاید بود، به صورت غزل مفرد، نظیر غزلیات (عراقی و سعدی و حافظ) در آمده، نوعی ممتاز و قسمتی مخصوص از شعر گردید و از آن تاریخ، قسمت (نسیب و تشبیب) قصاید را برای امتیاز به نام تغزل خواندند.

در نوع غزل از نظر معنی و مضمون نیز به مرور ایام تحول بزرگ روی داد و به این جهت که شعرای قصیده سرای قدیم، بیشتر توجهشان به مدح سلاطین و وزراء و رجال بزرگ عهد خود بوده، در غزلهای (تشبیب) قصیده از حدود معانی عشقی و وصفی بیرون نمی رفتند، اما از آن تاریخ که معانی اخلاقی و مضامین دلپذیر حکمت و عرفان داخل شعر فارسی گردید، انواع شعر مخصوصاً "نوع غزل، از صورت محدود سابق بیرون آمده، با افکار و معانی بلند اخلاقی و عرفانی بیامیخت و بهترین وسیله برای پروراندن معانی عالی حکمت و معرفت گردید و اصطلاحی که از (می و معشوق و میخانه و پیر میفروش و مغ و مغیچه و چشم و زلف) در غزلیات باقی ماند و در بیان معانی عالی تری غیر از آنچه هوسبازان کوتاه بین توهم کرده اند به کار رفت و به همین مقصود (حافظ) گفت :

"چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست سخن شناس نه بی حان من خطا اینجاست"

و در جای دیگر زیر عنوان (سبک عراقی قدیم و جدید) می نویسد :

"فن غزلسرایی که به ظهور (سعدی) و (حافظ) آخرین درجهء کمال را پیمود، از حوالی (قرن هشتم) هجری که زمان ظهور (خواجوی کرمانی) متوفی (۷۶۳ هـ. ق. ۰) و (حافظ) متوفی (۷۹۱ هـ. ق. ۰) و (کمال خجندی) متوفی (۷۸۳ هـ. ق. ۰) و (سلمان ساوجی)

متوفی (۷۷۸ ه. ق. ۰) است، تدریجا" در راه تحول افتاد که منتهی به ظهور (شیوه^۶ اصفهانی) یا (عراقی متوسط) معروف به (سبک هندی) گردید .

توضیحا" اصطلاح (سبک عراقی متوسط) را راقم سطور اختیار کرده‌ام و در مقابل (سبک عراقی قدیم) که در (قرن ششم) هجری، مقارن عهد (جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی) متوفی (۵۸۸ ه. ق. ۰) و (حکیم نظامی گنجوی) متوفی حدود (۶۰۰ ه. ق. ۰)، مقابل (سبک خراسانی) ظهور کرد و بزرگترین استادش خلاق المعانی (کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی) متوفی (۶۳۵ ه. ق. ۰) است .

(سبک عراقی جدید) همان است که در دوره^۷ بازگشت ادبی نیمه^۸ دوم (قرن دوازدهم) به توسط گویندگان عضو (انجمن مشتاق اصفهانی) و پیروان و دست‌پروردگان او با جلوه‌ی تازه نمودار گردید و اثرش به قرن (سیزدهم و چهاردهم) رسید و هنوز هم آن شیوه^۹ مابین شعرای مکتب قدیم شایع و متداول است .

شیوه^{۱۰} سخن سرایی عراقی قدیم تدریجا" منتهی به ظهور طرز (عراقی متوسط) گردید که آن را (سبک هندی) می‌گویند، و مقدمه^{۱۱} ظهور و مایه^{۱۲} تکوین این سبک که از خصایص میزانش لطافت معنی و دقت مضمون و پروردن خیالات نازک و دقیق در کسوت استعارات و کنایات و ایهامات لطیف است، به اعتقاد نگارنده همان لطایف معانی و مضامین دقیق و نازک خیالی‌هاست که در اشعار گویندگان (قرن هشتم) یعنی (خواجو) و (حافظ) و (کمال خجندی) و (سلیمان ساوجی) و امثال ایشان به حد وفور موجود است، و سرچشمه^{۱۳} اصلی آن نیز همان اشعار (عراقی) سبک قدیم، خصوصا" گفته‌های خلاق المعانی استاد (کمال‌الدین اصفهانی) است .

ناگفته‌نگذریم که از اوایل (قرن هفتم) که آغاز استیلای مغولان بر (ایران) است تا (قرن سیزدهم) که دوره^{۱۴} (قاجاریان) بود، در واقع دوره^{۱۵} فترت قصیده سرایی و عهد وفور غزل‌گویی است، در (قرن سیزدهم) مجددا" عصر قصیده‌گویی تجدید شد

و شعرای چکامه‌سرای آن قرن مانند (صبای کاشانی، قآنی، سروش اصفهانی، شبیانی، شهاب اصفهانی) بساط عهد سلجوقی و غزنوی را تازه کردند، در عین اینکه غزل گویی به همان قوت و وفور سابق باقی بود و بعد از آنهم باقی ماند و بالجمله در این مبحث که از شیوه‌ها و طرزهای مختلف نظم فارسی از (قرن هفتم) تا (چهاردهم) گفت و گو می‌شود، روی سخن ما بیشتر نبوغ غزل و غزلسرای است که عنصر غالب نظم فارسی در آن مدت بوده، اگرچه تحول و تبدیل سبکها طبعاً شامل نوع قصیده و دیگر انواع شعر نیز می‌شود، چه پیدا است که احکام قصیده و غزل در هر سبک و شیوه‌ی که باشد یکسان است، یعنی مثلاً "در آن زمان که غزل گویی به سبک معروف به (هندی) رایج بود، قصیده نیز به همان سبک ساخته می‌شد، و همچنین است طرز (عراقی) قدیم و جدید که در پیش مذکور افتاد .

خلاصه همان طرز شیوه‌ی که مایه‌اش در گفته‌های (کمال اصفهانی) و دیگر شاعران (سبک عراقی) قدیم وجود داشت، از (قرن هشتم) هجری در مسیر تازه افتاد و از گویندگان (قرن نهم) کم کم مایه گرفت تا (شیوهٔ عراقی متوسط) یا (سبک هندی) از آن به وجود آمد .

از پیشوایان صاحب طرز او آخر (قرن نهم) و اوایل (قرن دهم) که مدتی شیوهٔ او مورد اقتفا و پیروی شعرای ایران و هندوستان واقع شد (بابا فغانی شیرازی) است متوفی (۹۱۵ یا ۹۲۵ ه. ق.)، شیوهٔ او که همان (سبک عراقی متوسط) یا (هندی) است سرمشق شعرای قرن (دهم و یازدهم) هجری بود .

(محتشم کاشانی، ضمیری اصفهانی، نظیری نیشابوری، حکیم رکای کاشی، حکیم شفاپی اصفهانی، شیخ علی نقی کمره‌بی متخلص به "نقی" و عرفی شیرازی، فیضی دکنی) و گروه دیگر از آن قبیل، همه شاگردان مکتب (بابا فغانی شیرازی) و پیروان شیوهٔ او بودند .

ظهور (کلیم کاشانی) و (صائب اصفهانی) تبریزی الاصل در نیمه دوم (قرن یازدهم) روشی تازه در (سبک هندی) به وجود آورد که جانشین سبک (بابافغانی) گردید و شعرای غزلسرای ایران و هند از آن تاریخ به بعد همین سبک (کلیم و صائب) را تتبع کردند، چنانکه هم اکنون جمعی از غزل گویان ایرانی و هندی و افغانی در پیروی آن شیوه باقی مانده و تحول سبک (عراقی جدید) را نپذیرفته اند.

به طوری که پیش اشاره شد در نیمه دوم (قرن دوازدهم) هجری که مقارن عهد (زندیه) بود، مقدمه نهضت و تحولی در شعر فارسی پدید آمد که اثرش در قرن (سیزدهم) و چهاردهم) هجری نمودار گردید. سلسله جنبان نهضت ادبی در آن زمان که به عنوان دوره بازگشت ادبی مخصوص شده است، انجمنی بود از شعرای بزرگ نامی (اصفهان) در آن عهد که به ریاست و پیشوایی "سیدعلی مشتاق" و همکاری جمعی از همفکران و پیروانش که در سطورات قبل از ایشان نام برده ایم تشکیل شد و عمده مرام و هدف آن انجمن احیای سنت شعرای قدیم و احتراز از تتبع سبک متداول (هندی) بود، چنانکه اثر آن را در جمهور گویندگان ایرانی عهد (قاجاریه) مشاهده می‌کنیم که از پیروی (سبک هندی) احتراز نموده و شیوه (کلیم و صائب) را طرز غریب و ناپسند شمرده‌اند.

یکی از محصولات عمده (انجمن مشتاق) و پیروانش ظهور سبکی تازه بود، مخصوصاً "در غزل سرایی که آن را سبک (عراقی اصفهانی جدید) نامیده‌ایم، و پیشوایان این سبک که شعرشان سرمشق گویندگان بعد واقع شد همان شعرای اصفهانی عهد (زندیه) اند که اسامی جمعی از مشاهیر آنها را پیش ذکر کردیم.

(سبک عراقی جدید) بر حسب تشخیص این حقیر آمیخته‌ایست از (سبک عراقی قدیم و متوسط) به این معنی که عنصر قالبش طرز گفته‌های خلاق المعانی (کمال الدین اسماعیل اصفهانی) است به انضمام چاشنی سبک هندی (کلیم و صائب)، با همه

مشخصات و ممیزات لفظی و معنوی آن که تفضیل جزئیاتش با ذکر امثله و شواهد بر عهده^۱ مقالات و رسایل جداگانه است .

اکثر شعرای (اصفهان) در قرن (سیزدهم و چهاردهم) هجری پیرو همین (سبک عراقی جدید) بودند و به ندرت هم اشخاصی وجود داشتند که هنوز به همان طرز (کلیم و صائب) غزل می‌گفتند و آن را بردیگر سبکها ترجیح می‌دادند، نگارنده خود عهده دو سه تن از این قبیل را بین مشایخ گویندگان (اصفهان) درک کرده‌ام که تا این اواخر حیات داشتند^۱ .

"شبللی نعمانی" مؤلف "شعرالعجم" می‌نویسد :

"پوشیده نیست که جذبه^۲ عشق و محبت، خمیر مایه^۳ فطرت انسانی است و از همین جا است که در ادبیات منظوم تمام اقوام، اشعار عشق و عاشقی نسبت به تمام اقسام شعر بیشتر متداول و رایج می‌باشد، لیکن ایران در این خصوص مقدم بر تمام دنیا است .

تمدن (ایران)، کهنسال و چندین هزار ساله است . در امروز زندگی و معاشرت همیشه تکلف و ظرافت وجود داشته است، ناز و نعمت و جاه و ثروت چند هزار رساله نفاست رابه منتهی درجه رسانیده بود، آب و هوا، سبزه و چمن، لاله و گل، آب روان، دماغها و طبایع را همیشه نشاط انگیز و لاله خیز کرده است، به علاوه از نظر حسن و جمال هم این کشور محل نشو و نما و پیرویان بوده است . (نوشاد، خلیج فرخار و کشمیر) که چمن زار حسن و جمال بودند، تماما^۴ در دامن (ایران) و محصولات این حدود جزو آرایش بازارهای ایران بوده است و با این وسایل و اسباب معلوم است که ترقی غزل در ایران امری لازم و حتمی بود .

۱ - ر.ک: مقدمه^۵ (دیوان طرب) از (حلال‌الدین همایی) ص ۱۱۳ - ۱۱۶ .

به ظاهر این مطالب تعجب آور است که با وجود این همه وسایل و اسباب تا سیصد سال غزل به حال رکود و وقوف بوده است و غلتش هم این بود که آغاز شاعری در (ایران)، به واسطهٔ جوش فطری نبوده، بلکه به منظور گرفتن صیله و کسب معاش بوده است. آری، وقتی که در ایران حکومت‌های خودمختاری بر روی کار آمده برای مداحی آنان شعر و شاعری شروع گردید و چون از عرب تقلید کردند لذا در مقدمهٔ قصاید اشعاری که در عشق و عاشقی هم معمول بود می‌گفتند و در عربی آنرا (تشبیب یانسیب) می‌گویند و نام دوم همین اشعار (غزل) می‌باشد.

علی رغم جنگ و جدالی که در دورهٔ (دیالمه و سلاجقه و غزنویان) در تمام کشور دوام داشت، بازار شاهد پرستی رواج داشت و سلاطین قاهر و متشرع، علانیه حسن پرستی می‌کردند، در مدح قصایدی که در آن قصاید از معشوقان هم یادآوری می‌شد، بعضی وقتها خود سلاطین به شعرا دستور می‌دادند که این مضامین را به نظم آورند.

"غضایری رازی"^۱ برحسب فرمایش (سلطان محمود) در وصف "ایاز"^۲ اشعاری

گفت و درازای آن صلهٔ گرانبهای گرفت، چنانکه خود در قصیده لامیه چنین گفته:

مرا دوبیت بفرمود شهریاریار جهان بر آن صنوبر عنبر عذار مشکین خال

دویدر ره زریفرستاد و دوهزار درم به رخم حاسد و تیمارید سگال نکال

(فرخی) نیز در تعریف (ایاز) در ضمن قصیده‌یی چنین سرود:

نه برخیره بدو دل داد محمود دل محمود را بازی پندار

در هر خانه‌یی غلام ترک وجود داشت و آنان در خلوت و جلوت شریک صحبت بودند

۱ - (ابوزید محمد بن علی، د. گ: ۴۲۶ ه. ق. ۱۰، ر. ک: (ف. م. ۱۰) اعلام.

۲ - (ابوالنجم ایاز اویماق، د. گ: ۴۴۹ ه. ق. ۱۰، ر. ک: (ف. م. ۱۰) اعلام.

و در اشعار عشقی آنان را توصیف می‌کردند، چنانکه (فرخی) در تمهید یک قصیده چنین می‌گوید: " امروز ترک پیروی من سرتاپا خمار است زیرا دیشب تا صبح مشغول باده‌گساری بوده است، من دودفعه با چشم اشاره کردم که بخواب لیکن نپذیرفت و گفت: بگذارید به همین حال باشم! کیست که برای یک نوکر صمیمی وفداکاری جان ندهد و کیست که از یک چنین خدمتکاری ناز نکشد ".

ترکان سپاهی اکثر زیبا و خوب صورت بودند و به همین جهت مورد توجه قرار می‌گرفتند و مخصوصاً خودشان را برای جلب افکار قشنگ جلوه می‌دادند و از همین جاست که اکثر شعرا این سپاهیان را تعریف و توصیف معشوقانه کرده‌اند و این در شعر و شاعری تأثیری بخشید، این بود که سراپای معشوق در اوصاف تماما " در الفاظ جنگی و اصطلاحات رزمی آمده است .

از این طرف این وسایل و اسباب فراهم آمده و از طرف دیگر دوره تصوف آغاز شده بود، خمیرمایه تصوف عشق و محبت است، چون اکابر صوفیه فطرتاً شاعر بودند، لذا جذبات آنان موزون از زبان جاری گردید، در قوم جوش سپاهیگری کم شده بود، از طرف دیگر (تاتاریان) تمام کشور را تارو مار کردند و در نتیجه این عوامل و اسباب پی‌درپی، تمام قوت و زور شاعری، درد و الم و سوز و گداز، فغان و زاری گردید و معلوم است که برای آن چیزی از غزل مناسب‌تر و موزون‌تر نبوده است .

(اوحدی ، مولانارومی ، عطار ، سعدی) زائیده همین عوامل و اسباب بوده و در چنین دوره‌یی عرض و خود نمودند . نا آن وقت در غزل حز تعریف حسن و جمال محبوب و عشق و محبت، صحبت دیگری در کار نبود، خواه (حافظ) ابن دایره را وسیع کرده، هر نوع خیالات رندانه و صوفیانه و نیز افکار فلسفی و اخلاقی را در غزل بیان نمود ، و چون تسلط او بر زبان در منتهی درجه بود ، در ادای هر گونه خاطرات یا فکر و خیال در لطافت و رنگینی زبان هم هیچگونه خللی راه نیافت ، و

این درحقیقت معراج غزل‌گویی بوده‌است که بعد از آن دیگر چنین رونقی برای وی حاصل نشد و ممکن هم نبود حاصل شود. اگرچه سبک (خواجه) در تمام (ایران) اشاعت یافت، یعنی غیر از سبک او سبک دیگری موردپسند واقع نمی‌شد، لیکن همه می‌دانستند که این طرز را نمی‌توان تقلید کرد و لذا کسی هم پیرامون این کار نیفتاد و این سبب گردید که غزل‌گویی از ترقی بازماند و تا دورهٔ صفویه این رکود ادامه داشت، آن وقت (فغانی) طرز نوینی ایجاد کرد و شعرای بعد از او بنای تقلید را گذاشتند و به قدری آن را ترقی دادند که زمین بود به آسمانش رسانیدند.

در دورهٔ (صفویه) اکثر شعرای (ایران) به (هندوستان) رفتند و در آن کشور اقامت گزیدند و بعضی‌ها هم به (ایران) آمد و شد می‌کردند، به همین جهت در غزل اسلوب‌های مختلفی پدید آمد، فلسفهٔ در شعر وارد شد و این قسمت در اشعار (عرفی، فیضی، نظیری، سلیم و جلال اسیر) پیداست، اشعار شعری از قبیل: (ولی دشت بیاضی، علی‌قلی میلی، وحشی یزدی و شرف‌جهان) رنگی رندانه و عارفانه به خود گرفت و کلام (نصیری و طالب‌آملی و کلیم) دارای لطافت خاصی شد، این بود مجملی از تاریخ غزل، اینک به انتقاد غزل و بیان محاسن و معایب آن می‌پردازیم:

معایب غزل:

۱ - نقص بزرگ غزل این است که در هر یک از مسایل، واردات عشق و محبت، بیانی که می‌شود مسلسل نیست، بلکه هر شعر آن مستقل و علیحده است، یعنی در هر بیت آن یک معنی و یک خیال مفرد و یا یک واقعهٔ جداگانه بیان می‌شود.

۲ - محبوب شاعر فارسی اکثر شاهد بازاری و مبتذل است، هر کسی می‌تواند با او راه پیدا کند، امروز با یکی هم صحبت و فردا با دیگری هم بزم است، هنگامی که در یک محفل جلوه‌آراست، جمعیت عشاق از همه طرف به نظارهٔ وی می‌پردازند، اوبه یکی نگاه زیرچشمی می‌کند، به آن دیگر چشمک می‌زند به یک نفر لبخند زده یا

نگاهی متبسمانه می‌کند، دیگری را بانگاهی فریب آمیز به محبت صوری خود مطمئن می‌سازد، برخلاف شعرای تازی دوره* (جاهلیت) که محبوب اغلب در حریم عفت قرار گرفته است و دسترسی به آن بسی دشوار می‌باشد، چنانکه یکی در این میان خواهد رو به آن طرف نماید، قبلاً" باید با شمشیرها مواجه شود .

۳- در اشعار فارسی عاشق خود را نهایت درجه پست قرار می‌دهد، او خود را سگ کوچه* معشوق می‌نامد، برخلاف عاشق عرب که عزت نفس را در هر حال از دست نمی‌دهد .

۴- تمایلات یا جذبات و احساساتی که اظهار می‌شود چون در آن واقعیت کم وجود دارد، لذا در الفاظ و طرز ادا، جوش اصلی نیست، شما اشعار عشق و عاشقی را می‌خوانید، درد اثری که مال جذبات درونی یک عاشق صادق جانبازا است کمتر پیدا می‌شود، خاطراتی که پدید می‌آید پراز تصنع و مبالغه است، ولی شاعر تازی بیشتر به واقعیت و اصلیت می‌گراید .

۵- در شعر و شاعری فارسی معشوق هر قدر از نظر حسن صورت بی‌مانند است، همان قدر از حیث اخلاق، مجموعه همه نوع عیوب دنیا معرفی شده است، او دروغگو، بی‌وفا، غدار، مکار، ستمکار، دغا باز، حيله ساز، فتنه انگیز، خونریز، شیر، کینه پرور، یانهایت درجه ابله و نادان است، هر حرفی را قبول نموده زیر تأثیر هر کس می‌رود .

محاسن غزل :

اگرچه همان طور که در بالا بیان کردیم در غزلیات فارسی به لحاظ اعم و اغلب جذبات صحیح و واقعی کم به نظر می‌رسد، معذالک یک قسمت معتنا بهی هم از غزلیات فارسی موجود است که در آنها محاسن و خوبیهای غزل در اعلی درجه دیده می‌شود، از آن جمله قسمت اعظم از کلمات اکابر (صوفیه) است که از جوش و اثر لبریزی می‌باشد، در این غزلیات خاطرات و مضامینی که از عناصر موالد اولیه غزل شمرده می‌شود به

طرز بسیار جالب و جاذبی بیان شده است. عاشق لفظ عشق را به زبان آورده، از لذات آن مست و بی خود می شود، "عشق می گویم و جان می دهم از لذت دی" مصائب و دشواریهای راه عشق برای عاشق مقرون به لذت و درد آن دواست :

رهروان را خستگی راه نیست عشق هم راه است وهم خود منزل است

* * *

نالہ از بہر رہائی فگند مرغ اسیر خورد افسوس زمانی کہ گرفتار نبود

* * *

عشق در اول و آخر همه ذوق است و سماع

این شرابی است کہ ہم پختہ وهم خاموش است

عشق اخلاق رذیلہ را بہ اخلاق شریفہ مبدل می سازد :

هیچ اکسیر بہ تأثیر محبت نرسد کفر آوردم و در عشق تو ایمان کردم

شاعر فارسی احساسات و جذبات را با شوق و شور تمام کرده است :

نہ دام دانم و نہ دانہ، اینقدر دانم کہ پای تابہ سرم ہرچہ هست در بندم^۱

"انسیکلوپدی اسلامی" ذیل عنوان "غزل در ادبیات فارسی" از قول "بوزانی

Bauzani " می نویسد :

"غزل یکی از اشکال بسیار رایج در شعر پارسی کهن بشمار میرود. غزل در شکل

کنونی خود دارای حداقل پنج و حداکثر ۱۲ بیت است کہ دارای قافیہ مشترک بوده

و اغلب ہمراہ با ردیف میباشند. مصاریع بیت اول کہ مطلع نامیدہ میشود قافیہ

مشترک دارند و بیت آخر یا مقطع تخلص شاعر را در بردارد. غزل حاوی تأثرات

شاعر است در برابر عشق، بہار شراب، خدا و غیرہ و اکثر این تأثرات بشکل درہم

۱ - (شعر العجم) از (شبلی نعمانی)، ج ۵، ص ۵۳ - ۶۴ بہ اختصار و ج ۱ ص ۲۲،

۱۲۷ و ۲۴۸ ج ۲، ص ۶۷ - ۷۷ و ص ۱۶۳، ۱۸۶، ۱۹۴ و ج ۵، ص ۵۳ - ۹۱.

آمیخته در غزل بیان گردد .

ریشهٔ غزل در پارسی به همان اندازهٔ شعر پارسی قدمت دارد . در این زمینه فرضیه‌های مختلفی بشرح زیر ارائه شده است :

الف - ریشهٔ غزل در (تشبیب یا سیب) فصیدهٔ عری است که عدا " شکل مستقلی بخود گرفته است . "شہلی نعمانی" .

ب - غزل از ترانه‌های محلی پارسی کهن ریشه گرفته و ادبیات عرب سیردر آن تاثیر داشته است . " براژینسکی Braginski و سایر مصنفین شوروی " .

پ - بایدبین غزل با اسلوب مہی و سایر انواع عرل فری و وحہ مہاری فائل شد، می توان گفت غزل نوع اول وسیلۂ (سعدی) شکل گرفته، در حالیکہ عرل نوع دوم دارای ریشه از ترانه‌های محلی پارسی کهن است کہ در دربار پادشاهان لطف شده است . نوع آخر غزل از ادبیات عرب سیرمأثر است " میرزایف Mirxhey " . نام این فرضیه‌ها بخشی از حقیقت را در بردارد، می توان جس پیداشت کہ ریشهٔ شعر پارسی کهن عبارت از ستایج بحرسانی است کہ در رمبۂ تطبیق ورن و سکل شعر فارسی با عری انجام یافته است، این جرسات در دوران حسن سلسلۂ پادشاهان مستغل (ایران) در (خراسان) وسلۂ اشخاصی انجام یافته است کہ تسلط کامل و کافی بہ رن عری داشته اند . باید دانست رن عری در این مورد مہوم خاص خود را ندارد زیرا در این دوره بسیاری از شعرای شعر عرب از اربابان بوده اند، این نوع اشعار عربی بنوبۂ خود از نظر محوی تحت تأثیر اندوہ‌های رن پارسی بوده است .

وجه تمایزی کہ (مراعی) بس انواع عرل با اسلوب مہی و عرل معمولی فائل شده بسیار جالب توجه است، عرل نوع احمر از عناصر ترانه‌های محلی مأثر است، اگرچه نمی توان اس ادعایا با ساد و مدارک مونیہ اثبات رساند، ررا از ترانه‌های

محلّی قرون سه و چهار هیچگونه اطلاعی در دست نیست و اطلاعات ناچیزی که از غزل قبل از اسلام در دست است نتایج کاملاً متفاوتی چه از نظر روش و چه از نظر شکل غزل در زبان پارسی قبل از اسلام به دست می‌دهد.

تاریخ قطعی غزل در پارسی کهن رامی توان بطور کلی به پنج دوره تقسیم کرد:

۱ - ریشه‌های نخستین دوره، تاریک و مبهم است و از این دوره جز چند قطعه ترکیب شعری که هیچگونه تفاوتی با (نسیب) قصاید ندارد در دست نیست. بسیاری از غزل‌های با اسلوب فنی این دوره^۶ بخصوص از نظر تخلص، مطلع و مقطع منظم، ناقص هستند.

مشهورترین شعرای این دوره (رودکی) و دقیقی میباشند.

۲ - دوره^۶ دوم رامی توان دوره^۶ شکل‌گرفتن غزل دانست، (قرون چهارم، هفتم،

دهم، سیزدهم)، در این دوره یک عنصر اصلی یعنی عرفان وارد غزل می‌گردد و در پایان این دوره غزل (کلاسیک) وسیله^۶ (عطار) شکل کامل خود را به دست می‌آورد که گرایش به عرفان دارد و مفاهیم غیر مذهبی و دنیوی وسیله^۶ (انوری) که به قصیده‌سرا معرف است وارد شعر می‌گردد. بدین ترتیب ملاحظه می‌شود که غزل در صف معشوق و قصیده در وصف ممدوح سروده می‌شود.

۳ - دوره^۶ سوم (قرن هفتم، نهم، سیزدهم و پانزدهم) رامی توان دوره^۶ کلاسیک

غزل به شمار آورد، غزل در این دوره چه از نظر شکل و چه از نظر محتوی و مضمون سیمای مشخص بخود می‌گیرد، شیوه^۶ توصیفی بعد از نفوذ عناصر تصوف و عرفان به شیوه^۶ (سمبولیک) بسیار ظریف و پیچیده‌بی‌مبدل می‌گردد، (سعدی و حافظ) درخشان‌ترین شاعران عزل‌سرای این دوره‌اند، بخصوص در غزلیات (حافظ) مطور اصلی غزل یعنی معشوق (معشوق زمینی) نه فقط با معبود (معشوق آسمانی)، حداوند و یا به تعبیری دیگر (مظهر خداوند در روی زمین) بلکه همچنین با ممدوح یعنی موضوع

اصلی قصیده به شیوه‌ی بسیار صمیمانه درهم آمیخته است، در تحقیقاتی که اخیراً (لسکو LESCO) به عمل آورده نشان داده است که معشوق غزلیات (حافظ) اکثر حامی او یا سلطان است .

۴- در چهارمین دوره که به دوره^۶ (هندی) معروف است (قرون نهم، یازدهم هجری - پانزدهم و هفدهم میلادی) گرایش عالمانه بسوی استعارات در غزل (کلاسیک) به چشم می‌خورد، این گرایش در واقع میدانی است که یک نوع ذوق نیمه فلسفی در آن جولان دارد، شاعر این سبک با ترکیبی بسیار عالمانه به کمک استعارات معمول شعر می‌گوید، بزرگترین شاعر این دوره (صائب تبریزی) است .

۵- دوره^۶ پنجم را به آسانی می‌توان تعریف کرد، در (ایران) گرایش تاسرحد رستاخیز به وجود آمد که در این شکل از شعر مصامین نو و معمولی به کار برده شود ولی عزل، با استعارات بسیار لطیف و عرفانی خود در واقع به هیچوجه برای این منظور و این زمینه مناسب نبود .

در حقیقت اعتلای غزل را بدون ذکر و مطالعه نمونه‌هایی زنده به عنوان مثال نمی‌توان بیان داشت، برای نمونه غزل (حافظ) با مطلع :

رونق عهد شیب است دگر بستان را می‌رسد مژده گل بلبل خوش الحان را
و بغیه را مورد مطالعه قرار می‌دهیم :

در این غزل که به عنوان نمونه‌ی عالی و اتفاقی انتخاب گردیده بسیاری از خطوط اصلی و عناصر مشخصه شعر غنائی در دوران طلائی خود وجود دارد .
چنانکه نخست انگیزه‌های این عزل را تحت مطالعه قرار دهیم ملاحظه می‌شود،
هیچ کدام ابداعی نیستند :

۱- اسامی (بلبل یا گل) که در نغزل پارسی فراوان به کار میرود هرگز فی المثل در یک تحقیق تاریخی دیده نمی‌شوند . در (قرون نهم و دهم) ابدها و مظاهر زبرد

شعر غنائی (غزل حافظ) ملاحظه می‌شود.

(گل سرخ) مظهر زیبایی و نمونه‌ای عالی و استثنایی است که در کمال بی‌اعتنایی روی از (بلبل) می‌تابد و همین که شکفت می‌پژمرد و از اینجا اندوه دوگانه^۱ (بلبل) ناشی می‌شود، یکی روی گردانی و بی‌اعتنایی معشوق و ناکامی در وصل و دیگر مرگ و نیستی زودرس او، با این همه بین (گل و بلبل) نوعی رابطه^۲ عارفانه مشهود است، تنهامرغ سحر (نامی که در غزل به فراوانی از آن یاد می‌شود) بارمزربان (گل) آشناست. (بلبل) آواز خود را به زبان عربی (زبان مقدس) سرمی‌دهد و مست از عطر دلاویز گل از او دعوت می‌کند که باهم شراب عرفان بنوشند، (بلبل) آواز این نیاز را سحرگاهان سرمی‌دهد، زیرا دعا و تلاوت قرآن در بامداد اثری انکارناپذیر دارد، این نیاز و دعا رنگی غم‌انگیز دارد، در آرزوی وصل معشوقی دست نیافتنی سروده می‌شود همان طور که (المقدسی) در اثر زیبایی خود^۱ می‌گوید:

"آوازم، آواز اندوه است نه شادی، آنگاه که برفراز باغی پرمی‌کشم، آواز اندوهی سرمی‌دهم که بزودی جایگزین نشاط و طراوت باغ خواهد شد"

بنا به روایتی از مسلمانان (هند) در رمان "گل سرخ"^۲، گل سرخ دست نیافتنی که دسترسی به آن بسی دشوار است تنها دارویی است که می‌تواند بینایی را به سلطان (زین‌الملک) بازگرداند و غیره. . . . همانندی گل سرخ با حداوند در کتاب معروف (گلستان) به خوبی نشان داده می‌شود، عارف بر آن است که هدیه‌ی به همراه آورد ولی موفق نمی‌شود. . . . "در نظر داشتم که چون به درخت گل رسم، دامنی پرکنم هدیه اصحاب را، چون برسیدم بوی گلم چنان مست کرد که دامنم از دست برفت"

۱ - این اثر در قرن اخیر وسیله (گارسن دوتاسی Garcin de Tassy) ترجمه شده است.

۲ - (Roman de la Rosa) از (کاوالی Kavali).

ایران دوست افراطی "پیزی Pizzi" "کوشیده است نفوذ و تاثیر گل سرخ ادبیات پارسی را در رمان (گل سرخ) نشان دهد، ولی برای این منظور خود دلیل و سندی ارائه نمی‌کند، درحقیقت بدون مطالعات مقدماتی وسیع نمی‌توان این فرضیه را پذیرفت، که یک انگیزه یونانی در دو تمدن منشعب از تمدن یونان، به شیوه‌ها و اشکال مختلف تأثیر داشته است. باید یادآور شد که از نظر (حافظ)، حقیقت (رمانتیک) و جاندار بهار و گل یک انگیزه است نه یک درک احساسی و جدید .

(بیت دوم) ^۱ نقش آفرین دیگر باد صبا است که معمولاً "پیام آور غیب به شمار آمده و نه فقط (حافظ)، بلکه بسیاری از شعرای قبل و بعد از او نیز در آثار خود فراوان بدان اشاره کرده‌اند، (باد صبا) معمولاً "با (هدهد) آورده شده، به خصوص با (هدهد)، زیرا (صبا) و (سبا) کلمات مترادفند و (سبا) قلمرو وسیعی بوده که به روایت قرآن، ملکه^۶ (سبا) بوسيله^۶ هدهد پیامی برای حضرت سلیمان فرستاده، به طوری که ملاحظه می‌شود مفهوم کلمه^۶ (صبا) در فکر و روح خواننده یا شنونده اثری بکلی متفاوت با تاثیر کلمه^۶ (نسیم) برجا می‌گذارد، (صبا) منعکس کننده^۶ استعاره‌یی است که درکمال وضوح و ار نظر تاریخی مفهوم فلسفی خاصی را القا می‌کند .

از (ریحان) که کلمه^۶ رایحه را بیاد می‌آورد در قرآن یاد شده است، ریحان یکی از عناصر اصلی لذایذ بهشت اسلامی است و نکته^۶ جالب اینکه در بهشت (زرتشتیان) نیز وضع بدین منوال است، دلباختگان مجموعه‌های مبنیاتور و فالبهای خوش نقش و نگار مخصوص ایران، درخت (زردشت) را که در این فرآورده‌های هنری منقوش است بخوبی می‌شناسند، درختی که به (زردشت) نسبت داده شده، درختی که (زردشت)

۱- ای صباگر به جوانان چمن بازرسی خدمت ما برسان سرو و گل و ریحان را از همان غزل (حافظ) .

پیامبران را به عنوان یادبود لحظه نخستین ورود خود به عالم خلسه^۶ پیمیرانه کاشته است .

البته این فکر، یعنی کشت درخت به هنگام نخستین ورود به عالم خلسه، مستقیماً از روح فلسفی مردم آسیای میانه سرچشمه می گیرد .

(بیت سوم)^۱ در منظره^۶ بهاری که ارائه شده، بین (بلبل، گل، نسیم، درخت ریحان، سبزه^۶ نودمیده^۶ چمن) حتی از نقطه نظر (غریبان) وحدتی وجود دارد، ولی در اینجا نقش آفرینان دیگری ظاهر می شوند، از قبیل (مغچه، می فروش و میخانه). شعرای قدیم وجدید بدون تفاوت و تشخیص، کلمات (موبد) و (ترسا) را به کار می برند حتی (سعدی) بدون تفاوت کلمات (اسقف، برهمن، موبد، آتشکده، ترسا، کلیسا و دیو) را در اشعار خود آورده است، اشعار غنایی از نظر اسلام و آئین (زردشت) محکوم و تحقیر شده است. آرام آرام مغچه بصورت زیبا پسری درمی آید، (بیت چهارم)^۲ این معنی را روشن می کند این نکته را باید گفت که بازی چوگان یکی از بازیهای خاص ایرانی است و نقش مهمی در اشعار غنایی پارسی دارد، چوگان با انحنای مخصوص خود همان زلف یار، شب حلقه بلند زلف سیاه و ماه روی اوست، (در اینگونه اشعار غنایی گردی ماه برای توصیف چهره بسیار زیبا است)، مغچه (به معنی استاد یا خداوندگار) دارای چهره ایست گرد و مدور چون ماه بدر و هنگامی زلف خود را به رعنائی پس می ریزد و با آن بمانند چوگان، سرحیران شاعر را به سازی می گیرد، در (بیت پنجم)^۳ شاعر ایده دیگری وارد می کند و آن ناسزا به عالم نمایان و منعبص

-
- ۱- گرچین حلوه کند مغچه باده فروش خاک روب در محاحه کم مژگان را
۲- ابکه برمه کستی از عبیر سارا چوگان مصطرب حال مگردان من سرگردان را
۳- نرسم این فوم که بر در دکشان می خدند در سر کار خرابات کنند اجمان را

مذهبی است، ولی البته نباید چنین نتیجه گرفت که (حافظ) مردی ضد مذهبی و یا فردی دارای افکار مترقی است، ملایان در این دوره به اشعار روایتی اجازه ظهور و نشر نمی دهند و در حقیقت خود مایه نشر آنها می شوند و از اشارات آن استفاده می جویند، غزل در این دوره تعبیری فلسفی از آثار شعرای غیر مذهبی دوران (عباسی) است که با تعلیمات تعصب آمیز اسلام منافات دارد و با این ترتیب نوعی آمیختگی حالب بین اشعار غیر مذهبی و عرفان به وجود می آید که شیوه بی کلاماً "مخصوص بخود" است .

(بیت ششم) ۱ در این بیت با اشاراتی زیرکانه و در عین حال روشن ارجحیت فدوسی مرد خدا بر عالم نمایانده می شود، توده انبوه جمعیت همان نژاد بشر است، مثنی خاک یعنی آنچه باقی مانده نابر طوفان نوح فائق آید، همانا انسان کل، مقدس و استاد و عارف است، مراد مثنی خاک، بی هیچگونه سکی زمین است، آنجا که می گوید "آبی نحوورد طوفان را" یعنی این انسان طوفان سوح را به قطره بی نمی گیرد، بازی با کلمات زیبا و جالب است : آب، طوفان، زمین .

خلاصه آنکه باند پیرو و دوستدار چنین راهنمایی بود، به مثنی عالم نما .
 (بیت هفتم و هشتم) ۲، معنی عارفانه و زیبایی این ابیات بسی جالب است .
 جهان به ماه حابه بی است، (دیر حراب آباد)، ولی کلمه جهان که در زبان عرب

۱ - بار مردان خدا باش که در کشتی سوح

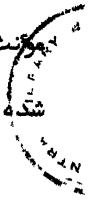
هسب حاکی که به آبی نحوورد طوفان را

۲- سرو ارحابه کردون بدرو بار مطلب کان سبه کاسه در آخر بکشد مهمان را

هر که را حوائج آحر مسی خاک اسب کوچه حاجب که به افلاک کشتی ایوان را

ار همان عرب (حافظ) .

موت است (دنیا)، در اشعار اغلب شعرای پارسی به پیرزنی خبیث و خسیس تشبیه شده است (سیاه کاسه) .



(بیت نهم) ^۱، این بیت برای مغربیان استعاره^۲ آشنایی است، (یوسف) مظهر کمال زیبایی و روان است، تخت و تاج کشور مصر به ناصیه اش رقم خورده، با این همه، در سیاه چال زندان می نالد .

(بیت آخر) ^۲ آنازایی است به دو رویان که البته مقصود همان ملایان است، در غزل فارسی هر بیت معنای مستقلی دارد و در عین حال با ابیات دیگر دارای وابستگی خفیفی است. دانشمندان جدید توضیح این مطلب را با استفاده از روانشناسی بیان می دارند و عقیده دارند این وحدت در غزل ناآگاهانه است، ایده هایی که در ابیات غزل آورده می شود با یکدیگر رابطه یی بسیار دقیق و ظریف دارد .

نقد داوری ها

این بود گوشه یی از داوری هایی که پیرامون غزل فارسی انجام شده و غالباً کوتاه و سطحی، و یا آنجا که با دید خارجایی چون (شلی نعمانی) با (نورانی) همراه گشته، بیشتر ناروا و نادرست است، چه هنگامی که روح و احساسی از کودکی با نوای شعر فارسی دمساری بگیرد و لطایف معنی و گوشه های دهنق ادب فارسی با وجود آدمی آشنایی دیرین نداشته باشند، نگرش راسنین به آن دسوار و سحبه نادرست و ناروا خواهد بود و اهلیت، شرط اصلی و محسن بس و داوری است

-
- ۱ - ماه کنعانی من مسند مصر آن توتند و فت آسب که درود کی رسدان را از همان عزل (حافظ) . ولی
- ۲ - حافظ می خور و ردی کن و خوش بانس دام نورور مکن خو دکران فرآن را از همان عزل (حافظ) ؛

چنانکه این امر در مورد ادبیات تمام اقوام و ملل صادق است .

در داوری نخستین از اسناد (همایی) نکته‌یی تازه عنوان شده است که براساس آن غزلیات از (قرن ششم) هجری به بعد، یکسر در (شیوهٔ عراقی) نامیده شده و تا عسیم بدی و اختصاص غزلیات قرن (ششم تا نهم) به (شیوهٔ عراقی قدیم) و غزلیات قرن (نهم تا سیزدهم) - که در همان شیوهٔ (اصفهانی یا هندی) است - به (شیوهٔ عراقی متوسط) و غزلیات دورهٔ «بارگشت» (قرن سیزدهم تا امروز)، به (شیوهٔ عراقی جدید) مشخص گردیده است .

سند اس عسیم بدی به سبب آن بوده است که پایگاه رواج غزلیات فارسی از قرن نهم به بعد، بیشتر نواحی مرکزی ایران بوده و (سبک اصفهانی) نیز از نظر محل رواج و انتشار از این نواحی خارج نبوده است. به هر حال این داوری، اگرچه اسناد و سیار مختصر و مفید است، نمی‌تواند در مقام آشنایی کامل به سیر غزل راهمای سده‌یی باشد .

در مورد داوری موسسهٔ «شعرالعجم»، گسناحانه باید گفت اگرچه نویسنده از روح بردگان در شعر و ادب پارسی است، ولی به همان دلیل که گفته شد، به سبب قانع بودن از حلق و حوی شاعرانه و بی‌توجهی به عوامل روحی و گذشته‌های زندگی ساز ایران و تمدن گذشتهٔ آن، گهگاه در داوری حوسن مسافرنهای دراز از حقیقت به دور افتاده است .

سپرس گواه اس موضوع معاسی است که (شیلی معاسی) به عرل فارسی نسبت داده است. از دید او معسوی در بنستر غزلیات فارسی هر قدر رسا و از کمال جمال سپرمد است به همان اندازه از نظر اخلاقی ناپسند می‌نماید، او لائالی و هرره و سارازی است و هر لحظه به دام مهری گرفتار، به نظر او ناعر عرلسرا در عین اینکه معسوی خود را به سبب اوصاف ظاهری و رسانی دل انگرش می‌سناید، همسه او را

به بدعهدی، این الوقت بودن، بی ثباتی وصف می کند و باز در کمال بی همتی، در مقابل چنین معشوقی به نیاز می ایستد و خود را تا مرحله تشبیه به سگ آستان پائین می آورد .

به نظر نگارنده این واقعیتی است غیر قابل انکار، نه عیب غزل فارسی . شاید (شلی) توجه نداشته و یا خواسته است بپذیرد که شعرواقعی، به ویژه غزل، جلوه گاه عواطف و نگارخانه نقشهای درون و آینه دار احوال و واکنش احساس آدمیان است، آدمیانی که به خوی بشری و آنچه بردست و پای آنان زنجیر می نهد گرفتارند و از تأثیر محیط خویش گریزی ندارند و نمی توانند داشته باشند، وی غافل است از اینکه شاعران هر دوران چنان بوده اند و خواهند بود که باید .

تردید نیست که اصولاً "عشق محاری و مهرورزی به معشوق زمینی هر قدر والا باشد در حقیقت از روابط و احساسات میان دو انسان (زن و مرد) که سرچشمه خیر و شرنده بیرون نیست، اساسهایی که در دنیای درون خویش بسته هزاران عامل شاخه خاند، کدام رهبایی است که زیبایی خویش را درک نکند و خواه و ناخواه از این نعمت به خویش نبالد، کدام معشوقی است که فارغ از احوال آدمیان، در آسمانها سبب به عاشق خویش عشق بورزد، اگر به قول (شلی) تجلیات عشق عرفانی در عرل فارسی از محاسن آن است از این رو است که یک سوی این عشق میان از لست و ایدبت گسرده است و امید وصال در آن از دست دیگری است .

چگونه می توان از عشق دو انسان وفای کامل، گذشت کامل، اخلاق کامل انتظار داشت، روش است که تنها چنین عشقی، اگر میان دو انسان یافت شود بی شکوهمند و قابل ستایش است ولی کجا می توان چنین معشوقی یافت؟ آیا میان آدمیان این جهان، همه عاشقان با ببنش و عواطف (حافظانه) به عشق، - هر چند هم محاری باشد - می نگرند تا مانند وی همیشه حرمت معشوق را داشته باشد و بگوید :

اگر به زلف دراز تو دست ما نرسد گناه بخت پریشان و دست کوتاه ماست
و یا :

هرچه هست از قامت ناساز بی اندام ماست

ورنه تشریف تو بر بالای کس ناساز نهیست

آیا همه معشوقان جهان می توانند صاحب چنان کمال اخلاقی باشند که غزل سراپان
از آنها چون (حافظ) یاد کنند و یا جلوه‌هایی چون عشق در عرل (مولانا) را پدید
آورند؟! چنین انتظاری دور از روشن بینی است .

ار سوی دیگر عاشق نیازمند است، این نیاز گهگاه برمی آید، معشومی که به
ریبایی و بارارگرم جمال خویش آگاه است گاه سعی تواند همه حا تعابلات عاشق را
برآورد، و یا شاید اصولاً "عشق یک سویه است، این حاست که سعی توان غزل سرا را
بیان شور و عواطف خویش، منطقی با غیر منطقی بارداشت و بیان سور و اندیشه و
عواطف او را که درست و راست جاش در عزل است از معایب عرل شعرد و اصولاً"
استدلال منطقی در رمنه شعر، به ویژه ادبیات محص و عرل که جلوه‌های (رماستسم
در آن از مشخصات اصلی است ار ناآگاهی است .

از سوی دیگر وقتی جنبه (رمانیک) عرل بدرمه آمد، مالعده در آن ماه:

شگفتی نیست، ررا عاشق عزل سرا، معشوق را چنان می سد و می خواهد که مثل اوس

به چنان که در حفتت هست، اصولاً "عس خود تک کعبت مالعده آمر است، کدام

عاشق است که در مقام فاس زسایی معشوق نا دیگران انصاف دهد و کسی را بروی

ارج سهد؟ اگر چنین ناند که اساس و انکره، عشق مرلزل خواهد سد، پس مالعده

را سده، عزل و کلام محبل است و نحیل شاعرانه نا واقعیت هنجگاه منطقی خواهد

کرد .

این یکنه را سرا گفته نگدارم که همت عاشق عرب و عصب به اصطلاح امروزی

(اسپانیولی) مآبانہ رانیز نباید به حساب فرور مقدس انسانی گذارد، زیرا این خاصیت زائیده مذهب و تربیت و تمدن و بیشتر تکبر ناخوشایندی است که در این گروه وجود دارد، گروهی که دیر زمانی زن، حتی معشوق را بادیده یک برده می نگرستند، احوال اینان با افراد مردمی که سالیان دراز صاحب تمدن و جهان بینی، علم و فلسفه و حکمت بوده و آزاد و آزاده زیست‌اند و جهان را از دریچه دیگری می نگرند قابل ارزیابی نیست و به نظر نگارنده اگر غزلیات فارسی همه از همان دست بود که (شبللی نعمانی) انتظار داشت، آن وقت داوری پیرامون تصنع و مبالغه در آن شاید درست می نمود .

همین کیفیت به گونه دیگری در داوری (بوزانی) که او نیز دارای اهلیت لازم نسبت به شعر فارسی نیست وجود دارد زیرا غزل فارسی را تنها با بررسی نافع و سطحی یک غزل از (حافظ) نمی توان سنجید و بر آن بسنده کرد و بانمایش آن در فرهنگی که مرجع مراجعه پژوهندگان قرار می گیرد آگاهی هایی چنین سطحی و صعب به دست داد .

داوریهای دیگری که پیرامون غزل انجام یافته نیز بسیار محدود و هر یک به سبب سطحی بودن و بی توجهی به جزئیات، از چنین کمبودهایی حالی بسب وار این رو برای نیک انجامی این کتاب به سیر غزل فارسی که در حقیقت برآمدی است از این گفتار توجه می شود .

۲

نگاهی به سیر غزل فارسی

چنان که گذشت بی اعنایی به پدید آوردن و بیان تعریفی جامع و مابح برای غزل کار تحقیق در این رشته از شعر فارسی را دشوار کرده است، برها هنگامی که پژوهنده به بررسی می سنیند ناغزل فارسی را از آغاز پیدایی تا اس روزگار آرناسی

کند، از نخستین گام در گزینش راه تحقیق فرو می‌ماند، چه سرگردان است بررسی
 خویش را بر کدامین تعریف غزل که عملاً "نافی آن را در شعر فارسی نباید آغاز کند؟
 آیا غزل را با مفهوم روزگاران گذشته و بادید اشعار ملهون و دمساز با موسیقی
 بگرد؟ آیا به تعریبی که از مفهوم عاشقانه آن شده توجه کند؟ یا جلوه‌های وصفی
 و بیان احوال شاعر را که از مشخصات غزل شناخته شده معیار قرار دهد؟

در مورد مشخصاتی که برای شکل غزل بازگو شده نیز پژوهنده سرگردان است،
 آیا تعداد اسبای عرل راسه تا پنج، پنج تا هفت، هفت تا دوازده و تا سوزده بداند؟
 آیا مفاهیم اسبای عرل باید پیوسته یا مسعل باشد؟ نافض هر یک از این موارد در
 ادسیاب فارسی وجود دارد و اینجاست که آدمی برای نامن تعریبی جامع و ماسع
 سرگردان خواهد ماند، چه غزل در مفهوم قدیم خویش به اشعار ملهونی که همراه
 با موسیقی سروده و خوانده می‌شده اطلاق می‌شده است، خواه دارای مفاهیم عاشقانه
 و وصفی باشد، خواه بیانده و در همس احوال، در کنار اشعار ملهون، صورت دیگری
 از عرل که (شمس فس) آن را مرادف وازه‌های (سرود و فول و نراه و راعی) خوانده
 وجود داشته که مفاهیم عاشقانه اسناد در دوست و سپس بینسر، در آنها سان شده
 و به اسرار ملهون بودن و با آنها به اعنار مفاهیم عاشقانه عرل نامده می‌سده
 است.

همگام با ادامه اس مسر، عرلات عاشقانه با وصفی در آعار فصاد چهره نموده
 است که با توجه به تعاریفی که از عرل در دست است، آنها را سر ناند در سمار
 عرل گرفت.

از سویی شماره اسبای عرل به سها رفته رفته از دوست سجاور کرده و گاه به
 سس از سست سب تا سسر (در عرلیات مولانا) رسده است، بلکه بسوسکی مفاهیم
 با اسعلال اسبای از اس نظرسر عبیر بد رفته وحی مفاهیم عرل از مرزهای معاسد

و وصف تجاوز و به بیان واکنش‌های عاطفی دیگر مانند شکوه و شکایت، پند و اندرز و تجربیات زندگی خصوصی شاعران رسیده است و از این رو است که کار ارزیابی مسیر غزل در ادبیات فارسی، براساس یک تعریف، بسی دشوار و بلکه ناممکن خواهد بود، مگر آنکه همگام با بررسی آفاق غزل فارسی، برای غزلیات رایج در هر دوره از تحول، تعریفی جامع و مانع که اشعار غزلی آن دوران را بسنده باشد بیان شود تا بتوان با مراجعه به آن، چگونگی مشخصات غزل را در آن روزگار دریافت .

دیرینگی منظومه‌های غنایی در ایران به قرون متمادی پیش از اسلام می‌رسد، دوران‌هایی که "باربد و نکبسا" ترانه‌های چند هجایی پهلوی و سرودهای حسروانی را بانوای موسیقی دسازمی کردند و یا چوپانان ایرانی گوسفندان خویش را با نوای نی و نغمه‌هایی از (فهلویات) می‌چرانند .

ظهور آئین شکوهمند و مقدس اسلام دگرگونی‌هایی در اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران پدید آورد که در نتیجه تمدن و فرهنگ ایران و عربستان متقابلاً بر یکدیگر تأثیر گذارد، اگرچه بیشتر این تأثیر از سوی فرهنگ و تمدن کهنسال ایران بود که تمدن اقوام بدوی عرب را آب و رنگی بخشید، ولی در نتیجه این آشنایی، منظومه‌های غنایی فارسی در صورت تازه‌یی پذیرفت و پایه‌های شعر فارسی از نظر شکل براساس ضوابط و معیارهایی که در شعر عروضی عربی وجود داشت استوار شد و به این ترتیب نخستین جلوه‌های ابتدایی منظومه‌های غنایی فارسی در غزل برجسته‌نربس گونه‌های آن است، از آغاز شعر عروضی پارسی در نیمه‌های دوم (فرن سوم) هجری پدید آمد .

برای بررسی مسیر غزل فارسی باید سه اصطلاح یا سه مفهوم از غزل را که در مسیر خود از دیر زمان تا روزگار ما باز یافته است مورد بررسی قرار داد :

اصطلاح اول: غزل به مفهوم اشعار غنایی ملحون، اعم از عاشقانه و غیر عاشقانه .

اصطلاح دوم: عزل به مفهوم اشعار وضعی و تغزلاتی که در آغاز قصاید سروده

می شد.

اصطلاح سوم: عزل به مفهوم اشعار عاطفی، اعم از عاشقانه یا بیان هربوع

احساسات و واکنشهای عاطفی.

اگرچه نحول عزل سر مانند دیگر ریشه‌های ادبیات آرام آرام صورت گرفته و به هیچ روی نمی‌توان مرز مشخص و معینی برای هر دوره از دگرگوشهای آن نام برد، ولی می‌توان گفت رواج عزل با مفهوم بحسن، بسنن در اشعار پارسی دری ارمنیه، دوم (مرن سوم) تا پایان (مرن پنجم) هجری بوده است.

در اس دوران، از همان آغاز اشعار عروضی که به صورت دوغسی ناراضی سروده می‌شد به نام (قول و عزل)، مرادف با (سرود و سرانه و حراره) شهرت یافت و رفته رفته تعداد اسباب آن افزوده شد و از دو سه و پنج و تا هفت بست رسید.

در اس گونه اشعار که زوس آن به مناسب رواج در سواحی (ماوراءالنهر و خراسان)، (سوه خراسانی) نامیده شده است، واژه‌ها ساده و روس و از دست کلمات زاج در آن زورگار و هموز دور از نبود کامل و آمیختگی به واژه‌های غریبی و سگانه است، سسپات از نوع محسوس به محسوس و در کمال سادگی و روسی است، اوزان سسر کوتاه و همراه با مسخحات افغانی و مناسب برای همراحتی با موسیقی ترکیده شده، مضامین سرلغات منجول شاه عاشقانه و زمینی و نگاه به محتوای دشتری است که در سراسر اسباب با وجود سوسکتی به روسی حال می‌نمود. اس شناس سسرار از روح خوشمنی، سادگامی، ساری ار سئوده و سگانه، و خوشندانی و باد دلسازی در سجناس سزم است، سق در غرضات اس دوران به صورت سسماز است سبی و در حد روانه و ساریهای زن و مرد به سگند ستر و نگاه به صورت سلاه ساری سجنی می‌شد، ساسو سگت و معسوی سسر و سلاه و مسوک است و به اس سسست سسقی سسقی و سبی سسر و سساری در

غزلیات این دوران وجود دارد که مانند آن را در دیگر انواع غزل فارسی نمی‌توان یافت و "رودکی و فرخی" از استادان به نام این شیوه به شمارند .

بنابراین غزل در این دوران شعری بوده است از دو تا هفت بیت که دارای مضامین عاشقانه بوده و یا به هرحال بامضامین دیگر، همراه بانوای موسیقی خوانده می‌شده است .

باید دانست که در این دوران غزل هنوز شکل بازساخته‌یی نیافته و به همین دلیل بیان مشخصات کاملتری برای آن ممکن نگردیده است .

در کنار اشعار ملحون یا بهتر بگوئیم غزلیات این دوران، اعم از رباعی یا چندبیتی‌های عاشقانه و غیرعاشقانه، تعبیردوم غزل را به مفهوم اشعار وصفی و گاه عاشقانه در آغاز قصاید و مدایح می‌توان یافت، که برای جدا ساختن آن از غزلیات مجرد، در ادبیات فارسی به نام (تغزل) شهرت یافته و با توجه به تعاریفی که از غزل شده است، از جنس عزل بیرون نیست و یکی از بهترین و زیباترین آثار شعر فارسی را تشکیل می‌دهد که "رودکی و عنصری و فرخی و منوچهری" از پیشوایان آنند .

اگرچه تاریخ پیدایی این‌گونه شعر در آغاز مدایح فارسی، نیز همزمان با پیدایی شعر فارسی دری است، ولی بی‌تردید سیر تکامل آن به مناسبت موقعیت ویژه^{۴۶} قصیده و مدح و رواج چشم‌گیر آن در دربار سلاطین سریع تر است و با غزل قابل معایسه نیست، زیرا در پایان (فرس پنجم)، درحالی که غزل می‌رفت تا تکامل خود را آغاز کند، تغزلات فارسی برترسب و چشم‌گیرترین دوران اوج خود را می‌گذرانند و چنانکه می‌دانیم در تمام طول تاریخ ادبی ایران هیچگاه نتوانست به ارج و مقام برحسته‌یی که در این قرون داست باز رسد .

بی‌شک استفاده از اشعار عنایی در آغاز قصاید مدحی، مأخوذ از رونق اعراب در این گونه موارد است و به همین دلیل غزل را به شیوه^{۴۷} آنان (نسیب یا تشبیب)

نیز گفته‌اند ولی چنین به نظر می‌رسد که در شعر فارسی (نسب یا تشبیب) به اشعاری اطلاق می‌شده که در آغاز قصاید آمده و گویای اوصاف طبیعت یا می و معشوق باشد و نام (تغزل) ویژه اشعاری بوده است که در آغاز قصاید مفاهیم عاشقانه را با وصف معشوق یا بدون آن بیان کند .

زبان در این اشعار نیز همچنان پاک و روشن و تا (قرن پنجم) بیشتر دوران نفوذ وازه‌های بیگانه و عربی است، روح شادی و امیدواری، نشاط و سرمستی و خوش‌بینی به گونه‌ی رقص انگیزی در این اشعار موج می‌رسد و همه جا سخن از محالسن بزم، می و معشوق و اوصاف احرای طبیعت است که بارشانی شیرین و شیوه‌ی تعبیری که ویژه شاعران (حراسان) است چهره می‌سازد .

اصطلاح سوم عرل، با مفهوم اشعار عاشقانه و عاطفی، در حقیقت همان عزلی است که از (قرن ششم) هجری به بعد شکل خود را بازیافت و تا دگرگویی‌هایی که در قرون سعادتی ارسطر سیوه، تعبیر و مفاهیم و مضامین یافت تا این روزگار نیز همچنان ادامه دارد .

* چنانکه گفتیم عرل به مفهوم دو سببی‌های عاشقانه و اشعار ملحون اوج خود را در قرون (چهارم و پنجم) گذرانده و رفته رفته از صورت ملحون بدرآمده و تا امروزه سدن اسباب و نسبت مفاهیم عاشقانه در آن، مسرحدندی را در پس گرفت و دوران عرل سر تا سبیری سدن دوران (عربستان)، اگرچه کم و بسج حدس قرون دوام یافت و حتی در اس روزگار سر نمونه‌هایی از آن به جسم می‌جورد ولی هسکنانه مقام گذشته خود دست یافت و تا رحدده سدن ساض قدرت ساخان و امران تا غررور و سی ووجهی حاسسان آن در حال رکود باقی ماند و شعر غنایی فارسی سنها به عرل ساسناد و مضومه‌های داساسی محدود سد .

عزلی که اکنون اربارده قرون شعر فارسی به یادگار مانده و به راسی مایه سکوه

ویژگی ادبیات زبان است باز مانده همان اشعار عاشقانه‌یی است که از (قرن ششم) سیر تکامل خود را از دو راه ادامه داد .

* راه نخستین با تجلی عشق عرفانی و مفاهیم تصوف در غزل فارسی وسیله "سنایی" پدید آمد و ارزنده‌ترین آثار ادبی را با غزلیات "سنایی و عطار و مولوی و حافظ" به ادبیات فارسی بخشید و تا پایان (قرن هشتم) به کمال اوج خود رسید . با ورود مفاهیم عرفانی در غزل فارسی، ارزنده‌ترین مسایل اخلاقی و انسانی که زائیده عشق پاک و بی‌آلایش به معشوق ازلی بود مطرح شد، عشق از صورت انسانی و آلودگی به هوسها و نیازهای مادی بیرون آمد و اندیشه‌ها فرادست امیال و اغراض و هوسها، مشتاقانه پرواز گرفت و معشوق یگانه و تجلی ذات و صفات او با کیفیتی رویایی و خیال‌انگیز پهنه غزلیات عرفانی را مسخر کرد .

تجلی مضامین عرفانی در این گونه غزل، ناگزیر در کاربرد واژه‌ها مؤثر واقع شد و اصطلاحات و ترکیبات جدیدی را در غزل فارسی وارد کرد، سخن به رمز و کنایه گفتن در غزل چهره نمود و نخستین آثار نشانه‌گرایی در شعر فارسی پدیدار گشت و چنانکه گفته شد این گونه غزل تا پایان (قرن هشتم) و ظهور (حافظ) مسیر تکامل خود را پی‌گیری کرد و از آن پس با ازمیای رفتن مفتضیات سیرنزولی پیمود تا جایی که پس از یکی دو قرن شاعران تنها گاه با سرودن اینگونه غزلها تعن می‌کردند .

* راه دوم غزل این دوران، ادامه مستقیم همان اشعار عاشقانه و به اصطلاح غزل معمولی فارسی است که با ظهور (سنایی) سیر تکامل خود را آغاز کرد و پس از نفوذ زبان شعر به نواحی مرکزی ایران یعنی (عراق و آذربایجان)، به دست شاعران این نواحی، به ویژه (عراق) تا پایان (قرن هفتم) به نهایت اوج خود رسید و از آن پس با شیوه‌های تعبیر مختلف مسیر خود را تا این روزگار ادامه داد .

* شیوه تعبیر غزل در این دوران که به سبب رواج در نواحی مرکزی و (عراق)

(شیوه عراقی) نامیده شده است شیوهی است مطبوع و دلپسند که استاد نام آور آن (سعدی) است. زبان در این گونه شیوه تعبیر که شامل عزلیات عرفانی نیز می شود ... اگرچه بیش از زبان (شیوه حراسانی) و به سبب سردیک بودن محل رواج آن به نواحی غربی با واژه های عربی آمیخته شده است، ولی یکی از بهترین شیوه های تعبیر در عرل فارسی و عاری از هرگونه تعفید و بهجیدگی و همراه با تشبیهات و کنایات دلپذیر و روشن است، پیوند کلمات و واژه های شکرهمدی که به این شیوه از عرل فارسی محاسن و رباعی آشکار می دهد به گونه یی است که همواره یک نوع موسیقی ملایم را در آهنگ عرل موج می دهد، ملمعات و ترکیب بند و ترجیع بند از صورهای دیگر و نادر عزلیات پیوسته، این شیوه است .

مصامین عزلیات اس دوران سیر بسیار روشن و دل انگیز است، مصامین عاشقانه، معارلات دلنشین و بیان سوز و ساز شاعران پیش از گذشته پیوسته عرل را فراگرفته و عشق سرخلاف گذشته با چهره یی معصومه سر و شرم آلود در این عزلیات چهره نموده است، عاشق در اس عزلیات همواره کامیاب نیست و سوز هجران و حرمان فرای و سارهای پر سوز عاشقانه رنگ عیابی و عاطفی سسری به عزلیات (عراقی) می بخشد .

زود دیگر عواطف از شمار سان شکوه از روزگار و حرصیات خصوصی ساعران در عرل فارسی و برگی دیگری به عزلیات اس دوران می دهد و با حدودی پایه های گسرس مصامین و اسفلال اسات عرل را در دورانیهای بعد اسوار می کند .

■ از آغاز (فرن سیم) و پس از عهد (سعدی و حافظ) عرل فارسی به رکودوسی مانگی گرفتار شد تا آنکه با سسر حطه، معول و حکومت (گورگاسان) در آغاز (فرن دهم) رسنه دگرگوسی حدیدی را در عرل فارسی پدید آورد که در شعر "فغانی شیرازی" حلوه های محسن خود را با معود، روشن اسن شاعر که گهگاه همراه سارفت جمال و سارک اندسی

در مضامین و به کار بستن استعارات و کنایات لطیف در غزل است مورد توجه شاعران دوران (صفوی) با افراط در نازک خیالیه‌ها و به کار بردن مضامین پیچیده و دور از ذهن همراه با کنایات و استعارات نا آشنا، شیوه تعبیر دیگری که پایه‌های آن را در غزلیات شاعران (شیوه عراقی) چون "خاقانی و کمال الدین اسماعیل و حافظ" می‌توان دید به وجود آورند که به (شیوه اصفهانی) یا به غلط (هندی) موسوم گردید و "کلیم و صائب" از استادان آن به شمارند .

در شیوه تعبیر (اصفهانی) تعقیدهای لفظی، واژه‌های ترکی، اصطلاحات و استعارات، کنایات نامأنوس، مفاهیم پیچیده و دور از ذهن و ترکیبات خشک و نادلپذیر بسار است، مضامین در این نوع غزلیات اگرچه بسی گسترده تر از غزلیات دیگر و به عشق بی‌ماه و اه و ناله و شکوه کشیده است ولی بی‌تردید همین توجه به مضمون یابی، مایه ناهوشناختی و پیش پا افتادگی ابیات غزل و در نتیجه گسستگی آنها از نظر مفهوم شده است .

* قرن (دوازدهم) دوران بازگشت به (شیوه عراقی) در غزل است که اگرچه عمل را از سر اشیب فرودستی رهانید ولی نتوانست آثاری چون غزلیات (قرن هفتم) به ادبیات فارسی بخشد و چیزی بر آن بیفزاید .

* غزل (قرن سیزدهم) نیز ادامه روش غزل (قرن دوازدهم) است با این تفاوت که در نیمه‌های دوم این قرن به سبب تحولات اجتماعی و سیاسی، اصطلاحات حکمی و سیاسی و واژه‌های غربی وارد غزل فارسی شد و از جنبه‌های آن تا مبران ربادی کاست و غزل را جلوه‌گاه احساسات میهنی و عواطف حماسی ساخت تا آنکه در نیمه دوم (قرن چهاردهم) شیوه جدیدی که نازک خیالیهای (شیوه اصفهانی) و روشی‌های زبان و انسجام (شیوه عراقی) را با هم داشت رایج شد و نگارنده آن را "شیوه تهرانی" نامیده است .

* در همین قرن و پس از تجدد ادبی، چهره دیگری از غزل با همان شکل سنی

نمودار شد که آینده^۱ بهتر و روشن تری را برای این گونه شعر نوپدید داد، زبان و آهنگ در اینگونه غزلیات بسیار زیبا و دلنشین و تشبیهات و استعارات در کمال لطافت و همراه با روشنی و خیال انگیزی است، مضامین عاشقانه و پیوسته^۲ آن در همه ابیات غزل کاملاً^۳ در متن غنایی و مشحمت باز شناخته غزل است چنانکه اگر خواسته باشیم غزل با شکل سنتی و تعبیری بدیع و دلنوار، یکی از گونه‌های شعر غنایی فارسی را در آینده تشکیل دهد، شاید از توجه به این شیوه^۴ غزل غافل ماند، اگرچه عرلواره‌هایی را که با اوران شکسته پدید آمده‌اند نیز نباید از خاطر دور داشت .

در هریک از دوراسهای عرل فارسی یکی از اوران بیش از دیگر ورسهای شعر مورد استعمال بوده‌است که جدول زیر می‌تواند نموداری از نسبت درصد استعمال و اوج رواج آن در قرن مربوطه باشد .

<u>اوزان کوباء^۱</u>	<u>نسبت درصد کاربرد</u>	<u>زمان کاربرد</u>
ورن شماره ^۱ (۱)	۹/۵۴	سعه ^۲ اول قرن نهم
ورن شماره ^۲ (۲)	۱۱/۷۹	سعه ^۲ دوم قرن نهم
ورن شماره ^۳ (۳)	۱۵/۸۵	قرن هفتم
ورن شماره ^۴ (۴)	۱۱/۵۷	سعه ^۲ دوم قرن نهم
اوران شماره ^۵ (۵ تا ۹)	۸/۳۸	سعه ^۲ دوم قرن نهم

۱ - سرین نامی نام و شماره^۲ هریک از اوران این جدول رجوع شود به ص ۵۳۳ تا ۵۳۵ فصل کتاب .

<u>اوزان متوسط ثقیل</u>	<u>نسبت درصد کاربرد</u>	<u>زمان کاربرد</u>
وزن شماره ^۶ (۹)	۱۸/۸۱	قرن دهم
وزن شماره ^۶ (۱۰)	۲۰/۱۲	قرن یازدهم

<u>اوزان متوسط خفیف</u>	<u>نسبت درصد کاربرد</u>	<u>زمان کاربرد</u>
وزن شماره ^۶ (۱۲)	۱۶/۶۵	قرن یازدهم
وزن شماره ^۶ (۱۲)	۲۰/۴۴	قرن سیزدهم

<u>اوزان بلند ثقیل</u>	<u>نسبت درصد کاربرد</u>	<u>زمان کاربرد</u>
وزن شماره ^۶ (۱۳)	۱۹/۰۸	قرن دوازدهم
وزن شماره ^۶ (۱۴)	۴/۴۳	قرن دوازدهم

<u>اوزان متناوب</u>	<u>نسبت درصد کاربرد</u>	<u>زمان کاربرد</u>
اوزان شماره ^۶ (۱۵ تا ۲۰)	۱۵/۳۷	نیمه دوم قرن ششم
وزن شماره ^۶ (۲۰)	۲/۹۱	قرن سیزدهم

چنین بود سر غزل فارسی یا اگر گراف نباشد برترین اشعار عسائی حبهان با احتصار، از آغاز ناکون، که شرح معصل آن در بخش های این کتاب آورده شد، ولی آنچه مسلم است هنوز باید اعتراف کرد که معیار کامل و روشنی برای شاحست و تقسیم بندی عرلیات فارسی در دست نیست و نه تنها نام گذاری شیوه ها براساس محل رواج عزلبات که در نتیجه شیوه های (خراسانی، عرافی، اصعباسی) و عبره ر در ادبیات فارسی راج و برسر زمانها انداخته است برای دریافتن اس شیوه ها بسند نمی نماید، بلکه اصولاً "تعریف و تقسیم غزل به اعتبار شکل، کارسازاسی عرل راد

انواع ملهون، عاشقانه، وصفی، بند و اندرز، شکوه و شکایت دشواری سازد و به نظر نگارنده تقسیم مکاتیب غزل به اعتبار مضامین و معانی آنها شاید بتواند به شناخت گونه‌های غزل بیشتر باری کند و سه‌تر آن باشد که به جای (عزل و تغزل) غزل ملهون، غزل عاشقانه، غزل وصفی، غزل عرفانی، غزل شکوه و شکایت و غزل بند و اندرز گفته شود .

پایان

نام : کسان، کتابها، (رسالات و مجلات)، جایها، مأخذ

نامهای کسان

شماره‌هایی که درشت‌تر چاپ شده‌اند نشاندهنده صفحاتی است که شرح بیشتری به‌برامون آن نام دربردارد.

۰ ۶۵۴ ۰۶۳۷ ۰۶۳۶

آدم :

۰ ۵۱۸ ۰۸۹

آلب ارسلان :

۵۲۹ ۰ ۲۱۸ پ

آذر بیگدلی :

۰ ۶۴۰ ۰۶۳۵ ۰۵۷۶

آلفرد دوموسه :

۰ ۶۷۹ پ

آرین پور :

۰ ۶۷۴ ۰۶۶۰ ۰ ۶۴۶ ۰۵۸۸ پ

آمده ژوردن :

۰ ۱۹۵

آریوست :

۰ ۵۴

آناتول فرانس :

۰ ۴۳۸ ۰۳۷۳

آزر :

۰ ۱۶۲ پ

آنا کرئون :

۰ ۵۴

آعامحمدخان فاجار :

۱۹۷ پ، ۲۶۵ پ .	آندره برتون :
	۰ ۳۱۵
ابن التّديم :	آنژدوسن ژوزف :
۰ ۹۲	۰ ۶۵۳
ابن الوردی :	ابتهاج (هوشنگ) :
۰ ۸۶	۰ ۶۶۹
ابن خردادبه :	ابراهيم :
۰ ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۹۴ .	۰ پ ۱۶۲
ابن خلدون :	ابراهيم بن مسعود غزنوی :
۰ ۳۴	۰ پ ۲۱۷
ابن مقفع :	ابراهيم قلی جندقی :
۰ ۹۲	۰ پ ۶۴۲
ابن هيدام :	ابراهيم يازجی :
۰ ۵۹	۰ پ ۴۲
ابواسحاق ابراهيم بن سهریار :	ابن اثير :
۲۴۷	

• ۲۴۰	ابواسحاق جوہیاری :
	• ۱۵۲
ابوالعلاء گنجوی :	ابواسحاق کازرونی :
• ۴۶۷ ، ۴۶۸	• ۲۴۷
ابوالعلاء معری :	ابوالحسن علی اسفراینی :
• ۳۶۹ ، ۳۷۲ ، ۳۷۵	• ۲۱۲
ابوالفضیر :	ابوالحسن علی بن محمد طبیب :
• ۴۰	• ۲۵۲
ابوالفرج اصفہانی :	ابوالحسن مرادی :
• ۵۴۷ ، ۴۰	• ۱۹۷
ابوالفرج رونی :	ابوالحسین نوری :
• ۲۶۵ ، ۲۱۷	• ۲۴۱
ابوالقاسم قشیری :	ابوالعبک بخنیاری :
• ۲۴۸ ، ۳۹۷	• ۱۴۰
ابوالقاسم کردستانی :	ابوالعناہیہ :
• ۶۶۰	

ابوالمظفر چغانی :

• پ ۲۰۰ ، ۱۵۸

ابوبکر حصیری :

• ۲۱۰

ابوبکر محمد بن عبدالکریم :

• پ ۲۴۷

ابوتمام :

• ۲۰۵ ، ۶۳

ابوجعفر محمد بن حبیب بغدادی :

• پ ۹۱

ابوحض حداد :

• ۲۵۹

ابوحیان توحیدی :

• ۱۳۹

ابودر بوزجان :

• پ ۲۴۶ ، ۲۴۵

ابوسعید ابی الخیر :

• ۴۰۹ ، ۲۶۰ ، ۲۴۴ ، ۲۴۳

ابوسعید بهادرخان :

• ۵۶۵

ابوسهل زوزنی :

۵۲۹

ابوطالب تبریزی :

• ۶۰۶

ابوطالب محمد بن ناصر العلوی :

• ۲۵۱

ابوعبداله قاسم بغدادی :

• ۱۸

ابوعلی دقاق :

• ۲۴۵

۰ ۳۳۹ ۰۳۳۸	ابوعلی سینا :
	۰ ۱۹
اتا بک سعدین زنگی :	
۰ ۳۳۹ ۰۳۳۸	ابوهراس :
	۰ ۲۱۶
اشرالدین اخسیکتی :	
۰ ۴۹۲	ابوموسی :
	۰ ۲۴۳
احمد امین :	
۰ ۳۳	ابونصر سراج :
	۰ ۳۹۷
احمد بن محمد سامانی :	
۰ ۱۹۷	ابونواس :
	۰ ۱۵۸ ۰۶۲ ۰۶۱
احمد بن محمد محمود غزنوی :	
۰ ۲۱۲	ابوهلال عسکری :
	۰ ۹۳ ۰۷۵ ۰۷۰
احمد بن میرمنشی :	
۰ ۱۳۲	ابیکور :
	۰ ۳۷۳ ۰۳۷۱
احمد جام :	
۰ ۳۴۵	اتا بک ابوبکر :

اربتنت :	احمد شاه :
۰ ۱۹۵	۰ ۶۵۶
اردشير بابگان :	احمد علي هاشمي بن محمد حاجي :
۰ ۹۵	۰ ۱۴۰ پ
ارسطو :	اخوان ثالث (مهدی) :
۰ ۴۲۰، ۳۳۰، ۳۱۰، ۲۶۰، ۲۴۰، ۴	۰ ۶۸۰، ۶۴۵، ۷۸ پ
۰ ۳۷۱، ۴۶، ۴۴، ۴۳	
ارسلان بن مسعود :	ادموند اسپنسر :
۰ ۹۸	۰ ۵۶
ازرقی :	ادوارد براون :
۰ ۲۱۷	۰ ۵۸۰، ۵۷۹، ۳۶۲، ۱۴۳، ۶۸
استرابادی (مهدی) :	۰ ۵۸۱
۰ ۴۳۳ پ	اديب صابر :
اسحاق موصلی :	۰ ۵۴۷، ۴۹۲
۰ ۷۶	اديب نيشابوري :
	۰ ۶۶۰

• ۱۹۷	اسکندر بیک منشی :
	• ۱۳۵ پ
المستنصر بالله :	اسماعیل الصاوی :
• ۵۴۸ پ	• ۹۳ پ
المعتمد عباسی :	اسماعیل سامانی :
• ۷۶	• ۱۷۲
المقدّسی :	اسماعیل صفوی :
• ۷۰۶	• ۵۹۰
الوس جغتای :	اشتری (علی) :
• ۵۶۵	• ۶۶۷
امراء القیس :	اولاطوں :
• ۵۹	• ۳۱ پ • ۳۷۱
امیرسیمور (مرلک) :	افلیدس :
• ۳۳۸ • ۴۳۴ • ۵۶۵ • ۵۷۲ • ۵۷۵	• ۲۵
امیر علینبر نواہی :	الطّیب الطّاهر مصعبی :
• ۵۶۸ • ۵۶۹ پ • ۵۹۰	

انوری :

۰۳۵۵۰۲۸۸۰۲۷۲۰۲۶۷۰۱۲۱

۰۴۵۷۰۴۵۶۰۴۳۹۰۴۳۸۰۴۳۶

۰۴۶۲۰۴۶۱۰۴۶۰۰۴۵۹۰۴۵۸

۰۴۷۷۰۴۶۶۰۴۶۵۰۴۶۴۰۴۶۳

۰۴۹۶۰۴۹۴۰۴۹۳۰۴۹۲۰۴۶۹

۰۵۴۳۰۵۳۹۰۵۳۶۰۵۲۱۰۵۰۰

۰۵۸۳۰۵۸۱۰۵۵۰۰۵۴۷۰۵۴۶

۰ ۷۰۴ ، ۶۲۶

اوحدالدین کرمانی :

۰ ۴۱۲

اوحدالدین مراغه‌بی :

۰ ۶۹۹ ، ۴۱۲ ، ۴۱۱

اوحدی بلیانی :

۰ ۶۰۷

اورمزدی :

۰ ۲۲۲

امیر قماج :

۰ ۲۶۴

امیر نصر :

۰ ۱۴۱ ، ۱۴۰ ، ۱۲۹ ، ۱۰۴

امین احمد رازی :

۰ ۱۴۰

امیری فیروزکوهی (کریم) :

۰ ۵۷۴ ، ۵۷۶ ، ۵۸۱ ، ۵۸۹

۰ ۶۶۴ ، ۶۱۴

انپدوگل :

۰ ۲۴

اندریاس :

۰ ۶۶

انشتین :

۰ ۴۴۲

بایرون :	اولجایتو :
۰ ۱۳۳ ۰۴۵	۰ ۵۶۵
بایزید بسطامی :	ایاز :
۰ ۲۴۳ ۰۲۴۲	۰ ۶۹۸
بختری :	بشائریس :
۰ ۱۵۸	۰ ۵۳
براژینسکی (براکیسکی) :	بابا افضل :
۰ ۷۰۳ ۰ پ ۱۴۵	۰ ۳۵۹۰
برهانی (امیرالشعراء) :	بابا طاهر :
۰ ۲۱۸	۰ ۳۵۹۰ ۰ ۲۴۷ ۰ ۱۲۱
بشام کورد :	بابا کوهی :
۰ ۹۰	۰ ۳۵۹۰
بشار مرغزی :	باربد :
۰ ۲۰۲	۰ ۷۸ ۰ ۷۶ ۰ ۷۴ ۰ ۷۱ ۰ ۶۹ ۰ ۶۷
بشربن باسین :	۰ ۷۱۶ ۰ ۱۴۳ ۰ پ ۱۱۸

بودلر :
 . ۲۳۴ ، ۳۳۳

بوزانی :
 . ۷۱۴ ، ۷۱۰ ، ۷۰۲

بوشکور بلخی :
 . ۲۳۶

بوفن :
 . ۴۰۶

بونیار :
 . ۵۱۷

بهار (ملک الشعراء) :
 . ۵۲۷ ، ۴۰۲ ، ۹۴ ، ۹۳ ، ۷۵
 . ۶۵۸ ، ۶۳۴ ، ۵۸۸ ، ۵۶۶
 . ۶۵۹ پ

بهبهانی (سیمس) :
 . ۶۷۲ ، ۶۷۰

. ۲۴۴

بلعی :
 . ۹۲

بکتاش :
 . ۱۵۲

بن جانسون :
 . ۵۶

بندار رازی :
 . ۲۳۰

بندتوکروچ :
 . ۲۷

بوالو :
 . ۵۵

بودا :
 . ۵۷۴

۵۳، ۵۴، ۵۵ .	بهرامشاه :
	۲۵۰، ۲۵۱ .
پرتو بیضایی (حسین) :	بهرام گور :
۶۶۵ .	۷۲، ۹۴ .
پرومته :	بیدل :
۷ .	۵۷۰، ۵۷۷، ۵۷۸ پ، ۵۸۷ .
پروین دولت آبادی :	بیکن :
۶۷۰، ۶۷۲ .	۹ .
پژمان بجناری :	بیس (عی) :
۶۶۳، ۶۶۴ .	۷۵ پ .
پل والری :	بنهقی :
۳۲ .	۵۸۳ پ، ۵۸۴ .
پلوس :	پاول هرر :
۳۷۱ .	۱۹۵ .
پسدار :	پسارک :
۵۴ .	

پهزی :

۰ ۷۰۷۰۱۹۵

تفضلی (تقی) :

۰ ۲۶۸ ، ۲۸۶ پ

تولستوی :

۰ ۳۷۳ ، ۹

توللی :

۰ ۶۸۳ ، ۶۷۱ ، ۶۶۸

توماس داکن :

۰ ۴

توماس لاج :

۰ ۵۶

تعالی :

۰ ۷۴

ثنایی (حسین) :

۰ ۵۹۲

جاحظ :

۰ ۲۲۷ ، ۲۲۵ ، ۹۳ پ

جامی :

۰ ۴۱۲ ، ۳۶۰ ، ۲۶۸ ، ۱۰۷ ، ۱۸ پ

۰ ۵۹۶ ، ۵۹۰ ، ۵۸۴ ، ۵۶۴

جرجانی (علامه) :

۰ ۸۰

جرجی زیدان :

۰ ۳۳

جلال اصفهانی :

۰ ۱۸۶ پ

جلال اصفهانی (اسیر) :

۰ ۷۰۰

جمال الدین اصفهانی :

حافظ :

۰۱۱۲۰۱۱۳۰۱۱۲۰۸۲۰۶۹۰۱۶
 ۰۲۲۸۰۱۳۳۰۱۱۸۰۱۱۷۰۱۱۵
 ۰۳۳۷۰۳۳۶۰۲۹۶۰۲۷۵۰۲۶۰
 ۰۳۴۲۰۳۴۱۰۳۴۰۰۳۳۹۰۳۳۸
 ۰۳۴۷۰۳۴۶۰۳۴۵۰۳۴۴۰۳۴۳
 ۰۳۵۲۰۳۵۱۰۳۵۰۰۳۴۹۰۳۴۸
 ۰۳۵۸۰۳۵۷۰۳۵۶۰۳۵۴۰۳۵۳
 ۰۳۶۳۰۳۶۲۰۳۶۱۰۳۶۰۰۳۵۹
 ۰۳۶۸۰۳۶۷۰۳۶۶۰۳۶۵۰۳۶۴
 ۰۳۷۶۰۳۷۵۰۳۷۳۰۳۷۰۰۳۶۹
 ۰۳۸۱۰۳۸۰۰۳۷۹۰۳۷۸۰۳۷۷
 ۰۳۸۶۰۳۸۵۰۳۸۴۰۳۸۳۰۳۸۲
 ۰۳۹۱۰۳۹۰۰۳۸۹۰۳۸۸۰۳۸۷
 ۰۳۹۶۰۳۹۵۰۳۹۴۰۳۹۳۰۳۹۲
 ۰۴۱۳۰۴۱۲۰۴۱۱۰۴۰۹۰۴۰۸
 ۰۴۲۵۰۴۲۳۰۴۱۶۰۴۱۵۰۴۱۴
 ۰ ۴۵۶ ۰ ۴۵۰۰ ۴۴۷۰ ۴۳۱
 ۰۴۸۳۰۴۸۲۰۴۸۰۰۴۷۶۰۴۷۳
 ۰۴۸۸۰۴۸۷۰۴۸۶۰۴۸۵۰۴۸۴
 ۰۵۳۷۰۵۳۴۰۵۳۳۰۵۲۴۰۵۲۲
 ۰۵۵۱۰۵۴۹۰۵۴۸۰۵۴۱۰۵۴۰

۰۲۵۷۰۲۵۶۰۲۳۶۰۲۵۵۰۱۲۷
 ۰۲۹۵۰۲۹۲۰۲۹۳۰۲۹۲۰۲۶۰
 ۰۵۴۱۰۵۴۰۰۵۳۷۰۵۰۰۰۴۹۶
 ۰ ۶۹۴ ۰ ۵۴۷

جمال زاده :

۰ ۶۷۳

حنید بعدادی :

۰ ۲۹۷ ۰ ۲۴۲

حوسر :

۰ ۶۵۳

چهانگر شاه :

۰ ۵۸۴

چارلر پمکرینگ :

۰ ۱۹۵ ۰ ۱۲۱ ۰ ۱۴۰

حسکر :

۰ ۵۹۰ ۰ ۵۶۵ ۰ ۲۳۴ ۰ ۳۳۸

حسنک وزیر .	۵۶۶، ۵۶۴، ۵۶۳، ۵۶۱، ۵۵۷
. ۲۱۰	۵۹۰، ۵۷۵، ۵۷۳، ۵۷۰، ۵۶۸
	۶۰۳، ۶۰۲، ۶۰۱، ۶۰۰، ۵۹۷
حسین بایقرا :	۶۲۶، ۶۲۲، ۶۲۱، ۶۰۵، ۶۰۴
. ۵۹۲، ۵۹۱، ۵۹۰، ۵۶۸	۶۴۴، ۶۴۰، ۶۳۸، ۶۳۱، ۶۲۷
	۶۷۲، ۶۶۷، ۶۵۱، ۶۴۸، ۶۴۶
حمدون قصار :	۷۰۵، ۷۰۴، ۶۹۹، ۶۹۴، ۶۹۳
. ۲۵۹	۷۰۹، ۷۰۸، ۷۰۷، ۷۰۶
	۷۲۰، ۷۱۴، ۷۱۳، ۷۱۰
حنظله بادغیسی :	. ۷۲۲، ۷۲۱
. ۱۳۶	
	حافظ ابونعیم اصفهانی :
حوا :	. ۲۴۱
. ۵۱۸	
	حبیب خراسانی :
	. ۶۴۴، ۶۴۳
خاقانی :	
. ۴۱۰، ۴۰۰، ۴۷۲، ۱۱۶، ۱۱۳	
. ۴۲۵، ۴۲۰، ۴۳۹، ۴۳۸، ۴۳۵	حسان بن ثابت :
. ۴۶۸، ۴۶۷، ۴۵۹، ۴۵۷، ۴۴۶	. ۳۳، ۳۵
. ۴۷۳، ۴۷۲، ۴۷۱، ۴۷۰، ۴۶۹	
. ۴۷۸، ۴۷۷، ۴۷۶، ۴۷۵، ۴۷۴	حسن قزوینی :
. ۴۸۳، ۴۸۲، ۴۸۱، ۴۸۰، ۴۷۹	. ۴۲۶، ۴۹۲

نفسرو پرویز :	۰۴۸۹۰۴۸۷۰۴۸۶۰۴۸۵۰۴۸۴
۰ ۷۷۰۷۳۰۷۱۰۶۹۰ پ ۶۷	۰۵۰۲۰۵۰۱۰۵۰۰۰۴۹۲۰۴۹۱
	۰۵۳۷۰۵۳۶۰۵۳۳۰۵۰۲۰۵۰۳
خسروی :	۰۵۶۰۰۵۵۹۰۵۴۸۰۵۴۶۰۵۴۳
۰ ۲۲۱	۰۵۷۲۰۵۷۱۰۵۷۰۰۵۶۹۰۵۶۲
	۰ ۷۲۲۰۶۲۶۰۵۹۰۰۵۸۳۰۵۸۱
خضر :	خالد الفیاض :
۰ ۵۹۸۰۳۶۱	۰ ۷۶
خلیل بن احمد :	خامنہی (جعفر) .
۰ ۲۱۹	۰ ۶۷۶
خواجو :	خامنہی (علی اکبر) :
۰۳۵۱۰۳۵۰۰۳۴۰۰۲۶۰۰۱۱۴	۰ ۶۷۶ پ
۰۶۹۴۰۶۹۳۰۳۵۶۰۳۵۵۰۳۵۲	
خواندمیر :	حانلری :
۰ ۳۶۲ پ	۰۴۴۰۰ پ ۴۱۳۰ پ ۳۴۳۰۱۹۰
	۰ ۵۴۶۰۵۳۶۰۵۳۴
خیام :	حسروانی (ابوظاهر) :
۰۳۷۰۰۳۶۹۰۳۶۱۰ پ ۳۵۴	۰ ۳۳۲۰۱۵۷۰۱۵۴۰۱۵۲۰۷۱
۰۳۷۷۰۳۷۶۰۳۷۴۰۳۷۳۰۳۷۲	

۰۱۹۹، ۰۱۵۸، ۰۱۵۴، ۰۱۵۲، ۰۱۳۹
۰۲۰۵، ۰۲۰۴، ۰۲۰۲، ۰۲۰۱، ۰۲۰۰
۰ ۲۰۷، ۰۲۳۲، ۰۲۰۷

دنيس رس :

۰ ۱۹۵

دوبله :

۰ ۵۶، ۰ ۵۴

دولت شاه :

۰ ۵۸۴، ۰۵۶۸، ۰۱۴۳، پ ۱۲۶

ذوالنون مصري :

۰ ۲۴۴، ۰ ۲۴۱

رابرت گرین :

۰ ۵۶

رابعه :

۰ ۲۳۳، ۰۲۲۱، ۰۱۵۵، ۰۱۵۳

۰۳۸۷، ۰۳۸۶، ۰۳۸۰، ۰۳۷۹، ۰۳۷۸
۰ ۵۲۲، ۰۳۹۵، ۰۳۸۹، ۰۳۸۸

دارمستتر :

۰ ۱۹۵، ۰ ۱۴۹

داروين :

۰ ۵۱۸، ۰ ۵۱۷

دانته :

۰ ۵۲، ۰ ۴۸

دبير سياقى :

۰ ۲۱۵، پ ۲۰۴، پ ۱۵۷

دشتى :

۰۳۵۷، ۰۳۵۴، ۰۳۴۷، ۰۳۴۵، ۰۳۳۶

۰ پ ۴۴۵، ۰۴۴۲، ۰۴۳۸، ۰۳۹۴

۰ ۴۹۹، ۰ ۴۸۲، ۰ ۴۷۰، ۰ ۴۵۱

۰ ۵۷۱، پ ۵۰۶

دقيقى :

۰ ۵۰	رازانی (ابوتراب) :
	۰ ۱۸
رفعت :	
۰ ۶۷۸ :	رستم بیک (آق قوینلو) :
	۰ ۵۹۱
رفیق اصفهانی :	
۰ ۶۳۶	رشیدالدین :
	۰ ۴۶۹
رکنای کاشی (حکیم) :	
۰ ۶۵۹	رشید وطواط :
	۰ پ ۴۷۵، ۲۱۶، ۱۸۳، ۱۵۸
رمبو :	
۰ ۳۳۴، ۳۳۳	رشید یاسعی :
	۰ پ ۷۴
رنسار :	
۰ ۵۴	رصافی :
	۰ ۳۴
روبن لوی :	
۰ ۱۹۵	رضی الدین نیشابوری :
	۰ پ ۱۷۹
رودکی :	
۰ ۱۰۸، ۱۰۴، ۱۰۲، ۹۹، ۹۲	رعدی آذرخشی :

زرین کوب (عبدالحسین) :

۰ ۵۵۸ ، ۹۰

زکریا رازی :

۰ ۱۵۰

زلالی خوانساری :

۰ ۵۸۷

زین العابدین مؤتمن :

۶۰۰ ، ۵۹۸ ، ۵۹۶ پ

ژئوفری چاسر :

۰ ۱۴۲ پ

زرز فویلی :

۰ ۱۹۵

ژوبر :

۰ ۶۵۳

سبکتکین :

، ۱۲۹ ، ۱۲۷ ، ۱۲۱ ، ۱۱۶ ، ۱۱۲

، ۱۳۹ ، ۱۳۸ ، ۱۳۷ ، ۱۳۶ ، ۱۳۰

، ۱۴۴ ، ۱۴۳ ، ۱۴۲ ، ۱۴۱ ، ۱۴۰

، ۱۵۰ ، ۱۴۹ ، ۱۴۷ ، ۱۴۶ ، ۱۴۵

، ۱۵۹ ، ۱۵۸ ، ۱۵۷ ، ۱۵۶ ، ۱۵۱

، ۱۹۵ ، ۱۹۴ ، ۱۹۲ ، ۱۷۴ ، ۱۶۸

، ۱۹۹ ، ۱۹۸ ، ۱۹۷ پ ، ۱۹۶

، ۲۳۱ ، ۲۲۷ ، ۲۲۱ ، ۲۰۲ ، ۲۰۱

، ۴۲۵ ، ۳۹۸ ، ۳۵۰ ، ۲۴۲ ، ۲۳۳

، ۴۵۰ ، ۴۴۹ ، ۴۴۸ ، ۴۴۷ ، ۴۳۸

، ۷۰۴ ، ۵۸۴ ، ۵۸۳ ، ۵۵۰ ، ۴۶۹

۰ ۷۱۸

روزبہان بقلی :

۰ ۴۰۹

رہی معیری :

۰ ۶۶۶

زردشت :

، ۷۰۸ ، ۷۰۷ ، ۶۵ ، ۵۰ ، ۳۷ ، ۳۶

۰۴۵۲، ۰۴۵۱، ۰۴۲۷، ۰۴۲۶، ۰۴۲۵
۰۴۵۷، ۰۴۵۶، ۰۴۵۵، ۰۴۵۲، ۰۴۵۱
۰۴۶۲، ۰۴۶۱، ۰۴۶۰، ۰۴۵۹، ۰۴۵۸
۰۴۶۷، ۰۴۶۶، ۰۴۶۵، ۰۴۶۲، ۰۴۶۱
۰۴۸۲، ۰۴۸۱، ۰۴۷۷، ۰۴۷۶، ۰۴۷۵
۰۴۹۰، ۰۴۸۹، ۰۴۸۸، ۰۴۸۷، ۰۴۸۶
۰۴۹۵، ۰۴۹۴، ۰۴۹۳، ۰۴۹۲، ۰۴۹۱
۰۵۰۱، ۰۵۰۰، ۰۴۹۸، ۰۴۹۷، ۰۴۹۶
۰۵۰۶، ۰۵۰۵، ۰۵۰۴، ۰۵۰۳، ۰۵۰۲
۰۵۱۱، ۰۵۱۰، ۰۵۰۹، ۰۵۰۸، ۰۵۰۷
۰۵۱۶، ۰۵۱۵، ۰۵۱۴، ۰۵۱۳، ۰۵۱۲
۰۵۲۷، ۰۵۲۳، ۰۵۲۱، ۰۵۲۴، ۰۵۲۳
۰۵۵۰، ۰۵۴۹، ۰۵۴۸، ۰۵۴۱، ۰۵۴۰
۰۵۶۳، ۰۵۶۲، ۰۵۵۶، ۰۵۵۲، ۰۵۵۱
۰۶۰۵، ۰۵۹۹، ۰۵۹۸، ۰۵۸۳، ۰۵۶۸
۰۶۳۱، ۰۶۲۷، ۰۶۲۶، ۰۶۲۲، ۰۶۱۵
۰۶۴۶، ۰۶۴۵، ۰۶۴۴، ۰۶۴۰، ۰۶۳۸
۰۶۹۳، ۰۶۷۲، ۰۶۶۷، ۰۶۵۱، ۰۶۴۸
۰ ۷۲۱، ۰۷۰۴، ۰۶۹۹

سعيد بن عثمان :

۰ ۹۰

۰ ۲۱۲، ۰۱۷۲

سجادی (صیاء الدین) :

۰ ۴۳۵، ۰ ۵۶۲

سرجان ملکم :

۰ ۶۵۲

سروش اصفهانی :

۰ ۶۹۵، ۰ ۶۳۸، ۰ ۱۱۵

سری سفتی :

۰ ۲۴۱

سعدی :

۰ ۱۲۷، ۰ ۱۱۴، ۰ ۱۰۸، ۰ ۴۴، ۰ ۴۲

۰ ۲۸۷، ۰ ۲۷۲، ۰ ۲۶۰، ۰ ۲۲۸، ۰ ۱۳۳

۰ ۳۱۹، ۰ ۲۹۶، ۰ ۲۹۰، ۰ ۲۸۹، ۰ ۲۸۸

۰ ۳۶۹، ۰ ۳۶۶، ۰ ۳۵۹، ۰ ۳۴۲، ۰ ۳۴۱

۰ ۳۹۲، ۰ ۳۹۱، ۰ ۳۹۰، ۰ ۳۸۰، ۰ ۳۷۰

۰ ۴۲۲، ۰ ۴۲۰، ۰ ۴۱۰، ۰ ۳۹۵، ۰ ۳۹۳

۰ ۴۴۴، ۰ ۴۴۱، ۰ ۴۴۰، ۰ ۴۳۱، ۰ ۴۲۶

۰ ۶۷۶ ، ۶۷۵

سنایی :

۰ ۲۵۳ ، ۲۵۲ ، ۲۵۰ ، ۲۴۸ ، ۲۳۸
۰ ۲۵۸ ، ۲۵۷ ، ۲۵۶ ، ۲۵۵ ، ۲۵۴
۰ ۲۶۵ ، ۲۶۲ ، ۲۶۱ ، ۲۶۰ ، ۲۵۹
۰ ۲۷۳ ، ۲۷۲ ، ۲۶۹ ، ۲۶۸ ، ۲۶۷
۰ ۲۸۲ ، ۲۷۸ ، ۲۷۷ ، ۲۷۶ ، ۲۷۵
۰ ۳۲۹ ، ۳۲۳ ، ۳۲۰ ، ۳۱۶ ، ۳۱۵
۰ ۳۶۲ ، ۳۶۰ ، ۳۵۹ ، ۳۵۵ ، ۳۵۴
۰ ۳۹۹ ، ۳۹۸ ، ۳۹۷ ، ۳۹۴ ، ۳۸۰
۰ ۴۰۳ ، ۴۰۲ ، ۴۰۱ ، ۴۰۰
۰ ۴۱۵ ، ۴۱۴ ، ۴۱۳ ، ۴۱۰ ، ۴۰۹
۰ ۴۲۳ ، ۴۲۱ ، ۴۲۰ ، ۴۱۷ ، ۴۱۶
۰ ۴۳۲ ، ۴۳۱ ، ۴۳۰ ، ۴۲۶ ، ۴۲۴
۰ ۴۴۱ ، ۴۴۰ ، ۴۳۹ ، ۴۳۸ ، ۴۳۶
۰ ۴۵۱ ، ۴۵۰ ، ۴۴۹ ، ۴۴۸ ، ۴۴۷
۰ ۴۵۶ ، ۴۵۵ ، ۴۵۴ ، ۴۵۳ ، ۴۵۲
۰ ۴۶۹ ، ۴۶۸ ، ۴۵۹ ، ۴۵۸ ، ۴۵۷
۰ ۵۳۷ ، ۵۰۰ ، ۴۹۳ ، ۴۹۲ ، ۴۷۹
۰ ۷۲۰ ، ۶۴۵ ، ۵۵۵ ، ۵۴۷ ، ۵۳۹

سقراط :



سکاکی :

۰ ۵۸۹ پ

سلطان ساوجی :

۰ ۶۷۴ ، ۶۹۳ ، ۲۶۰

سلیم :

۰ ۷۰۰

سلیمان :

۰ ۳۴۸

سمعانی :

۰ ۱۳۹

سمنون محب :

۰ ۲۴۱

سمیعی (ادیب السلطنه) :

سنجر سلجوقی :	۰ ۳۲
۰ ۵۲۶ ، ۲۶۴ ، ۱۸۸ پ	
سوارس :	سیف فرغانی :
۰ ۳۲	۰ ۳۴۰
سهروردی (نہاب الدین) :	شارل شفر :
۰ ۵۱۵ ، ۵۱۴ ، ۵۱۳	۰ ۱۹۵
سہیلی حوانساری (احمد) :	شاملو (احمد) :
۰ ۵۸۹ پ ، ۶۰۰ پ	۰ ۶۲۹ پ
سبیوہ :	شاہ جهان :
۰ ۲۲۰	۰ ۶۱۲
سید فطہ :	شاہ جهان اردشیر :
۰ ۴۱ پ	۰ ۴۹۶
سیف افرنک :	شاہ نجاج :
۰ ۶۹	۰ ۳۳۹
سعد الدولہ :	شاہ صفی :
	۰ ۶۱۲ ، ۱۳۵ پ

شريف مجلدى (مخلى) :

۰ ۱۷۵ ، ۶۷

شعاعى (عبدالحميد) :

۰ ۹۴ پ

شعلهء اصفهانى :

۰ ۶۳۵

شفائى اصفهانى (حكيم) :

۰ ۶۹۵

شفيعى كدكنى (محمد رضا) :

۰ ۵۳۱ ، ۵۲۰ ، ۹۱ ، ۳۱ پ

شكسپير :

۰ ۵۶ ، ۴۲

شمس نبريزى :

۰ ۳۱۸ ، ۳۱۷ ، ۳۱۲

شمس قيس رازى :

شاه عباس (دوم) :

۰ ۶۱۵ ، ۶۱۲

شاه مراد خوانسارى :

۰ ۱۳۳

شاه منصور :

۰ ۳۳۹ پ

سيسترى :

۰ ۴۱۲ ، ۳۴۹

شبلى نعمانى :

۰ ۵۹۲ ، ۵۸۵ ، ۳۶۲ ، ۲۶ ، ۲۵ پ

۰ ۷۱۰ ، ۷۰۳ ، ۷۰۲ ، ۶۹۷ ، ۵۹۷

۰ ۷۱۳ ، ۷۱۲ ، ۷۱۱

شرف الدين على يزدى :

۰ ۵۸۴

شرف جهان قزوینى (سبز) :

۰ ۷۰۰ ، ۵۹۶

شیبانی (محمدخان) :

۰ ۵۹۰

شیخ ابواسحاق :

۰ ۳۳۹

شیرین مغربی (شمس‌الدین محمد) :

۰ ۶۱۴

شیلر :

۰ ۴۲ ، ۸

صالح شیرازی :

۰ ۶۵۲

صایب :

۰ ۵۸۷ ، ۵۷۹ ، ۵۷۲ ، ۵۷۰ ، ۱۱۵

۰ ۶۰۶ ، ۶۰۴ ، ۵۹۸ ، ۵۹۷ ، ۵۸۹

۰ ۶۱۶ ، ۶۱۵ ، ۶۱۴ ، ۶۱۳ ، ۶۱۲

۰ ۶۲۱ ، ۶۲۰ ، ۶۱۹ ، ۶۱۸ ، ۶۱۷

۰ ۶۹۷ ، ۶۹۶ ، ۶۳۳ ، ۶۳۱ ، ۶۳۰

۰ ۷۲۲ ، ۷۰۵

۰ ۱۰۸ ، ۷۳ ، ۷۱ ، ۲۶ ، ۱۸

۰ ۳۳۸ ، ۲۳۶ ، ۱۳۱ ، ۱۲۰

۰ ۷۱۵ ، ۵۸۱

شوریده، شیرازی :

۰ ۶۶۰

شوکت بخارایی :

۰ ۵۸۶ ، ۵۷۷

شهاب اصفهانی :

۰ ۶۹۵

نهریار (محمد حسین) :

۰ ۶۳۳ ، ۲۸

نهد بلخی :

۰ ۳۲۸ ، ۲۲۷ ، ۱۵۲ ، ۱۵۱ ، ۱۵۰

نیبانی (مسح‌الله) :

۰ ۶۹۵ ، ۶۵۶ ، ۶۵۵

صباحی بیدگلی :	صهباى قمى :
۰ ۶۳۵ ، ۶۳۶ ، ۶۳۸ پ	۰ ۶۳۵
صباى كاشانى :	ضميرى اصفهانى :
۰ ۶۳۸ ، ۶۵۵ ، ۶۹۵	۰ ۵۹۲ ، ۶۹۵
صفا (ذبيح الله) :	طالب آملی :
۰ ۹۲ ، ۱۰۳ پ ، ۱۰۶ ، ۱۹۲ ، ۵۶۶	۰ ۵۷۶ ، ۵۸۶ ، ۷۰۰
۰ ۵۶۹ پ ، ۶۱۸	
صفا اصفهانى :	ظه حسين :
۰ ۵۹۲	۰ ۳۱
صفى الدين ارموى :	طفا تيمور :
۰ ۱۳۴	۰ ۵۶۵
صفى (شيخ محمد) :	طفرل :
۰ ۵۷۱	۰ ۵۲۹
صورتگر (لطفعلی) :	طهاسب صفوى :
۰ ۱۷ ، ۴۹ ، ۵۵ پ ، ۷۲ ، ۲۰۱ ، ۳۲۴	۰ ۵۹۲ پ ، ۵۹۶ پ ، ۶۰۵ پ
۰ ۳۶۴ ، ۶۲۶ ، ۶۲۸ پ	ظهورى ترشيزى :

عبدالغنی خان صاحب :	۰ ۵۸۷ ، ۵۷۶
۰ ۳۵۹)	
عبدالقادر مراغی :	ظہیر فاریابی :
۰ ۱۳۴	۰ ۴۹۲ ، ۴۵۶ ، ۴۳۶ ، ۳۵۵ ، ۱۸۶
عبدالواسع جبلی :	۰ ۵۵۰ ، ۵۰۰ ، ۴۹۷ ، ۴۹۶ ، ۴۹۳
۰ ۱۸۵ ، ۲۶۵ ، ۴۷۵ ، پ ۵۳۷	۰ ۵۸۱ ، ۵۶۰ ، ۵۵۹
۰ ۵۴۸ ، ۵۴۷	عارف قزوینی :
	۰ ۶۵۷
عبداللہ انصاری (خواجہ) :	عاسق اصعہانی :
۰ ۴۰۹ ، ۲۴۸	۰ ۶۳۹ ، ۶۳۵
عبداللہ مبارک :	عباس صفوی (شاہ عباس کبیر) :
۰ ۲۴۰	۰ ۶۱۲ ، پ ۱۳۵ ، ۱۳۳
عبدالغنی فخر زمانی (ملا) :	عبدالحمید سنی :
۰ ۳۳۷	۰ ۴۳۲
عبید زاکسی :	عبدالصمد (خواجہ احمد) :
۰ ۳۴۰	۰ ۱۹۱

۰۲۸۲، ۰۲۷۹، ۰۲۷۸، ۰۲۷۷، ۰۲۷۶

۰۲۸۸، ۰۲۸۷، ۰۲۸۶، ۰۲۸۵، ۰۲۸۴

۰۲۹۸، ۰۲۹۷، ۰۲۹۱، ۰۲۹۰، ۰۲۸۹

۰۳۶۰، ۰۳۵۹، ۰۳۵۵، ۰۳۲۱، ۰۳۰۷

۰۴۰۹، ۰۴۰۷، ۰۳۹۷، ۰۳۸۰، ۰۳۶۳

۰۴۱۶، ۰۴۱۵، ۰۴۱۴، ۰۴۱۳، ۰۴۱۰

۰۴۲۷، ۰۴۲۴، ۰۴۲۶، ۰۴۲۵، ۰۴۲۳

۰۵۳۷، ۰۵۳۶، ۰۴۸۶، ۰۴۸۰، ۰۴۵۱

۰۵۴۶، ۰۵۴۳، ۰۵۴۱، ۰۵۴۰، ۰۵۳۹

۰ ۷۲۰، ۰۷۰۴، ۰۶۹۹، ۰۵۴۷

عکبری :

۰ پ ۴۲

علاءالدوله :

۰ ۱۲۴

علی پاشا صالح :

۰ پ ۷۶ ، پ ۶۸

علی حبيب :

۰ پ ۶۴۳

عثمان مختاری :

۰ ۲۷۲ ، ۱۶۸ ، ۹۸

عراقی :

۰ ۳۸۰، ۰۳۵۵، ۰۲۹۱، ۰۲۹۰، ۰۲۶۰

۰ ۴۲۴، ۰۴۲۳، ۰۴۱۴، ۰۴۱۳، ۰۴۰۹

۰ ۵۰۴، ۰۵۰۳، ۰۴۸۶، ۰۴۸۰، ۰۴۲۶

۰ ۵۳۷، ۰۵۰۸، ۰۵۰۷، ۰۵۰۶، ۰۵۰۵

۰ ۶۹۳، ۰۶۰۵، ۰۵۴۸، ۰۵۴۱، ۰۵۴۰

عرفی شیرازی :

۰ ۷۰۰، ۰۶۹۵، ۰۵۹۲، ۰۵۹۱، ۰۵۷۶

عشقی (میرزاده) :

۰ ۶۶۰

عضدالدوله دیلمی :

۰ پ ۴۲

عطار :

۰ ۲۶۶، ۰۲۶۵، ۰۲۶۴، ۰۲۶۲، ۰۲۵۷

۰ ۲۷۳، ۰۲۷۰، ۰۲۶۹، ۰۲۶۸، ۰۲۶۷

۰۲۰۷، ۰۲۰۶، ۰۲۰۵، ۰۲۰۴، ۰۲۰۳

۰۲۱۷، ۰۲۱۳، ۰۲۱۲، ۰۲۰۹، ۰۲۰۸

۰۵۵۰، ۰۴۶۹، ۰۳۷۷، ۰۳۲۵، ۰۳۹۸

۰ ۷۱۸، ۰ ۶۱۸

عوفی :

۰ ۱۳۸، ۰ ۱۶۲، ۰ ۱۴۰، پ ۸۹، ۰ ۷۴

عين القضاة همدانی :

۰ ۲۲۶، ۰ ۲۶۰، ۰ ۲۴۶، ۰ ۲۳۴

غزالی (احمد) :

۰ ۴۰۹، ۰ ۲۴۶

غزالی (محمد) :

۰ ۴۲۶، ۰ ۲۹۳، ۰ ۲۶۷

غضایری رازی :

۰ ۶۹۸، ۰ ۲۳۰، ۰ ۱۶۵

غنی کتیمیری :

۰ ۵۸۶، پ ۵۷۸، ۰ ۵۷۷

علی قلی مبللی :

۰ ۷۰۰، ۰ ۵۹۶

علی نقی کمرویی :

۰ ۶۹۵

عماد (ی) شهریارى :

۰ ۵۴۸، ۰ ۵۳۷، ۰ ۴۹۲، ۰ ۸۴

عمرین لیث :

۰ ۱۷۲، پ ۱۳۶

عمید اسعد (حواحه) :

۰ پ ۲۰۰، ۰ ۱۵۸

عندلیب کانسانی :

۰ ۶۵۵

عنصری :

۰ ۱۶۱، ۰ ۱۵۹، ۰ ۱۴۴، پ ۱۰۶

۰ ۱۷۴، ۰ ۱۶۴، ۰ ۱۶۳، ۰ ۱۶۲

۰ ۲۰۲، ۰ ۱۹۰، ۰ ۱۸۲، پ ۱۸۱

۰۲۵۳، ۰۲۵۲، ۰۲۳۷، ۰۲۳۶، ۰۲۳۳

۰۴۲۷، ۰۴۴۰، ۰۴۳۸، ۰۴۲۷، ۰۴۲۵

۰۵۶۸، ۰۵۵۰، ۰۵۲۷، ۰۴۵۰، ۰۴۴۹

۰۶۹۹، ۰۶۹۸، ۰۶۳۸، ۰۶۲۸، ۰۶۲۶

۰ ۷۱۸

فرخی یزدی :

۰ ۶۵۹

فردوسی :

۰۴۴۷، ۰۲۰۰، ۰۱۱۳، ۰۷۲، ۰۴۴، ۰۴۲

۰ ۶۳۸، ۰۴۷۳

فرصت شیرازی :

۰ پ ۳۳۷، پ ۳۵، ۰۳۴، پ ۲۱

فروزانفر (بدیع الزمان) :

۰ پ ۳۰۴، ۰۲۸۹، پ ۲۸۴، ۰۲۶۸

۰ ۵۱۵، پ ۵۱۳، ۰۴۷۲، ۰۴۶۶

فروغ فرخزاد :

۰ ۶۸۶

فتحعلیشاه قاجار :

۰ ۶۵۲، ۰۶۳۸، ۰۶۳۷

فخرالدین اسعد گرگانی :

۰ پ ۱۰۶

فخرداعی گیلانی :

۰ پ ۲۵

فخرزمان قزوینی :

۰ پ ۳۶۲

فرانسوا مالرب :

۰ ۵۴

فرخی :

۰۱۱۶، ۰۱۱۴، ۰۱۱۳، ۰۱۱۲، ۰۹۹

۰۱۵۹، ۰۱۵۸، ۰۱۵۷، ۰۱۵۱، ۰۱۳۰

۰۱۸۲، ۰۱۷۴، ۰۱۶۴، ۰۱۶۳، ۰۱۶۲

۰۲۰۷، ۰۲۰۵، ۰۲۰۴، ۰۲۰۳، ۰۲۰۲

۰۲۱۳، ۰۲۱۲، ۰۲۱۱، ۰۲۰۹، ۰۲۰۸

۰۲۲۹، ۰۲۲۲، ۰۲۱۷، ۰۲۱۶، ۰۲۱۵

فروغی بسطامی :

۱۲۱ پ، ۲۹۱ پ، ۵۶۲، ۶۳۸

۶۲۲، ۶۲۴، ۶۶۲، ۶۶۶ پ

فغانی شیرازی :

۵۷۶، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۰

۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۰

۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۰

۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۰

۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۲۱، ۰

۶۹۵، ۶۹۶، ۷۰۰، ۷۲۱، ۰

من هامر (زورف) :

۱۲۲، ۱۹۵، ۰

فابیل :

۸۹، ۰

فاسم انوار :

۴۱۲، ۵۶۴، ۰

میر حیرالد :

۱۳۳، ۰

مرب (حسی) :

۲۰۳ پ، ۲۰۶ پ، ۲۰۸ پ، ۰

مروز مسرئی :

۱۳۶، ۱۳۷، ۰

مزوسی (علامه) :

۱۱۳ پ، ۰

محنی دکلی :

۵۹۱، ۶۹۵، ۷۰۰، ۰

فیلیپ سیدنی :

۵۶، ۰

قآنی :

۶۹۵، ۰

قابوس بن وشمگیر :

۲۳۸ پ، ۲۰۴، ۰

کاوالی :	قطران تبریزی :
۰ ۷۰۶	۰ ۴۶۸، ۲۳۰، ۱۶۷، ۱۶۶، ۱۶۵
	۰ ۵۳۰
کرامول :	قوام الدین عبداللہ :
۰ ۴۵ پ	۰ ۳۳۹ پ
کریستن سن :	کارل ماکس :
۰ ۷۴	۰ ۶۵۴
کریستوفر مارلو :	کافور :
۰ ۵۶	۰ ۴۲ پ
کریم خان زند :	کافی الدین عمر بن عثمان :
۰ ۶۳۴	۰ ۴۶۸
کریمسکی :	کانت :
۱۹۵، ۱۴۳	۰ ۲۷
کسائی :	کان گراندہ اسکالا :
۰ ۲۰۲، ۷۰	۰ ۴۸
کسمایی (خلیل) :	

۰ ۱۸۸	۰ ۶۷۶ پ
کمال خجندی :	کسمایی (شمسی) :
۰ ۶۹۲ ، ۶۹۳ ، ۵۶۴	۰ ۶۷۶
کول :	کشاوری صدر :
۰ ۱۴۳	۰ ۶۱۱ پ ، ۶۱۴ پ
کیخسرو :	کلیب :
۰ ۹۵	۰ ۵۹ ب
گاردان (زترال) :	کلبم کانسائی :
۰ ۶۵۳	۰ ۵۸۷ ، ۵۹۷ ، ۶۰۶ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲
گارسن دو تاسی :	۰ ۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۲۱
۰ ۸۳ ، ۷۰۶ پ	۰ ۶۳۰ ، ۶۹۶ ، ۶۹۷ ، ۷۰۰ ، ۷۲۳
گاستالا :	کمال الدّبی اسماعیل :
۰ ۸	۰ ۴۱۰ ، ۴۵۷ ، ۵۳۷ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱
گلچین معانی (احمد) :	۰ ۵۴۸ ، ۵۷۳ ، ۵۸۱ ، ۵۹۰ ، ۶۰۴
۰ ۶۶۳	۰ ۶۲۱ ، ۶۹۴ ، ۶۹۵ ، ۶۹۶ ، ۷۲۳
	کمالی بخاریی :

۰ ۱۹۵	گوتہ :
	۰ ۳۶۹ پ
لیالواشیر :	لامارتین :
۰ ۳۴۵ پ	۰ ۶۷۹ ، ۴۵
مانی :	لاہوتی :
۰ ۶۶	۰ ۶۶۰
ماہیار :	لیبیی :
۰ ۷۲	۰ ۱۱۸
مبارزالدین محمد :	لسانی :
۰ ۳۶۷ ، ۳۳۹	۰ ۵۷۶
متنبی :	لسکو :
۰ ۵۰۱ ، ۳۶۹ پ ، ۱۸۱ ، ۴۲	۰ ۷۰۵
مجتبایی (فتح اللہ) :	لور :
۰ ۳۲ پ	۰ ۵۳
مجدالدولہ دیلمی :	لوی دوبو :
۰ ۳۳۰ پ	

محمد بن منور :	مجدالدین بغدادی :
• ۲۴۳	• ۴۰۹
محمد بن وصیف :	مجدالدین محمد شیرازی :
• ۹۱ ، ۹۰	• ۱۸ پ
محمد شاه قاجار :	مجد همگر :
• ۶۵۳	• ۵۴۸ ، ۲۹۶
محمد صدیق (حسن خان بهادر)	مجراصفهانی :
• ۵۹۲ پ	• ۶۴۴ ، ۶۴۱ ، ۶۳۸
محمد عبدالحمیدخان :	مجیرالدین بیلقانی :
• ۵۹۲ پ	• ۴۹۶ ، ۴۹۳ ، ۲۹۲ ، ۴۷۵ ، ۴۳۵
محمد علی تبریزی :	• ۵۴۸ ، ۵۴۳ ، ۵۳۶
• ۶۱ پ	محتشم کاشانی :
محمد علیشاه قاجار :	• ۶۹۵ ، ۵۹۱ ، ۵۷۶
• ۶۵۶	محمد (رسول اللہ ص.) :
محمد غزنوی :	• ۴۲۸ پ

۱۵۷، ۱۷۲، ۱۶۴، ۱۹۱، پ

۲۵۳، ۲۰۴، ۲۰۷، پ، ۲۱۳

۵۳۹

مسعودی :

۷۴، ۷۵، ۷۶، پ، ۹۳

مشناق اصفهانی :

۶۳۹، ۶۹۴، ۶۹۶

مشفق منصور :

۳۱۸

مشیری (فردوس) :

۶۸۸

مظفرالدینشاه قاجار :

۶۵۶

معروفی بلخی :

۱۳۸

۱۵۷، پ

محمود غزنوی :

۹۹، ۱۲۴، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۷۲

۱۹۰، ۱۹۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴

۲۰۶، ۲۰۸، پ، ۲۱۰، ۲۱۲

۵۲۹، ۵۷۵، ۶۹۸

محمود وراق هروی :

۱۳۶

محمّد الدین عربی :

۲۴۱، ۵۱۴

مسعود بن ابراهیم غزنوی :

۲۱۷، پ

مسعود سعد سلمان :

۱۱۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۲۳۲، ۲۵۲

۴۲۷، ۴۷۱، ۵۲۱، ۶۲۶

مسعود غزنوی :

۰ ۲۳۲ ۰ ۱۶۵ ۰ ۱۵۶

منوچهر شروانشاه :

۰ ۴۶۹ ۰ ۴۶۷

منوچهری :

۰ ۱۲۰ ۰ ۱۱۵ ۰ ۹۹ ۰ ۹۸ ۰ ۷۰

۰ ۱۸۷ ۰ ۱۷۴ ۰ ۱۶۵ ۰ ۱۶۴ ۰ ۱۶۲

۰ ۲۰۷ ۰ ۲۰۴ ۰ ۲۰۳ ۰ ۲۰۲ ۰ ۱۹۱

۰ ۲۱۵ ۰ ۲۱۴ ۰ ۲۱۳ ۰ ۲۱۲ ۰ ۲۰۸

۰ ۳۶۹ ۰ ۲۳۰ ۰ ۲۲۹ ۰ ۲۱۷ ۰ ۲۱۶

۰ ۷۱۸ ۰ ۶۴۵ ۰ ۴۲۵

مولوی (مولانا) :

۰ ۱۳۴ ۰ ۱۳۳ ۰ ۱۱۹ ۰ ۱۱۸ ۰ ۱۶

۰ ۲۷۹ ۰ ۲۷۷ ۰ ۲۶۲ ۰ ۲۵۷ ۰ ۱۶۹

۰ ۲۹۱ ۰ ۲۹۰ ۰ ۲۸۷ ۰ ۲۸۶ ۰ ۲۸۵

۰ ۲۹۶ ۰ ۲۹۵ ۰ ۲۹۴ ۰ ۲۹۳ ۰ ۲۹۲

۰ ۳۰۳ ۰ ۳۰۲ ۰ ۲۹۹ ۰ ۲۹۸ ۰ ۲۹۷

۰ ۳۰۹ ۰ ۳۰۸ ۰ ۳۰۷ ۰ ۳۰۶ ۰ ۳۰۴

۰ ۳۱۷ ۰ ۳۱۶ ۰ ۳۱۵ ۰ ۳۱۴ ۰ ۳۱۳

۰ ۳۲۴ ۰ ۳۲۲ ۰ ۳۲۱ ۰ ۳۲۰ ۰ ۳۱۸

معزی :

۰ ۵۳۷ ۰ ۴۵۹ ۰ ۲۱۸ ۰ ۱۲۴ ۰ ۱۱۳

۰ ۶۳۸ ۰ ۵۴۸ ۰ ۵۲۷

معین (محمد) :

۰ ۱۰۵ ۰ ۹۳ ۰ ۶۸ ۰ ۳۷

۰ ۱۷۶ ۰ ۱۷۵ ۰ ۱۵۸

۰ ۵۸۴

مل :

۰ ۲۵

ملکناه سلجوقی :

۰ ۱۲۴

منجیک ترمذی :

۰ ۱۸۲ ۰ ۱۵۵ ۰ ۱۵۳ ۰ ۱۲۸

منصور حلاج :

۰ ۳۹۶

منطقى رازى :

میربوسعد :	۰۲۳۰، ۰۲۲۹، ۰۳۲۸، ۰۳۲۷، ۰۳۲۵
۰ ۲۰۱	۰۲۲۶، ۰۳۲۵، ۰۳۲۴، ۰۳۲۳، ۰۳۲۲
	۰۳۶۳، ۰۳۶۰، ۰۳۵۹، ۰۳۵۴، ۰۳۴۴
میرزا یف :	۰۳۸۰، ۰۳۷۶، ۰۳۷۲، ۰۳۷۰، ۰۳۶۹
۰ ۷۰۳	۰۳۸۵، ۰۳۸۴، ۰۳۸۳، ۰۳۸۲، ۰۳۸۱
	۰۳۹۰، ۰۳۸۹، ۰۳۸۸، ۰۳۸۷، ۰۳۸۶
میلتون :	۰۴۱۰، ۰۴۰۹، ۰۴۰۷، ۰۴۰۴، ۰۳۹۵
۰ ۴۵	۰۴۱۶، ۰۴۱۵، ۰۴۱۴، ۰۴۱۳، ۰۴۱۱
	۰۴۲۷، ۰۴۲۶، ۰۴۲۵، ۰۴۲۳، ۰۴۱۷
میمدی (احمد بن حسن) :	۰۴۸۰، ۰۴۷۳، ۰۴۷۰، ۰۴۵۱، ۰۴۴۷
۰ ۲۰۹	۰۵۴۳، ۰۵۴۲، ۰۵۲۲، ۰۴۸۶، ۰۴۸۱
	۰۶۹۹، ۰۶۵۱، ۰۶۴۶، ۰۶۴۴، ۰۶۲۱
مینوی (مجتبی) :	۰ ۷۲۰، ۰۷۱۳
۰ پ ۴۵	
	مهدی فروغ :
نایلتون بناپارت :	۰ پ ۴۷
۰ ۶۵۴، ۰ ۶۵۳	
	مهلل :
نادرپور (نادر) :	۰ ۵۹
۰ ۶۸۴، ۰۶۷۲، ۰۶۶۸	
	مییدی :
نادرشاه افشار :	۰ پ ۲۴۶

نشاط اصفهانی :
 ۰۶۴۰، ۰۶۳۸، ۰۶۳۷، ۰۵۶۲، ۰۴۱۲
 . ۶۴۴

نصرت آبادی (ابوالقاسم) :
 . ۲۴۵، ۰ ۱۳۳

نصرین احمد سامانی :
 . ۱۹۹، ۰ ۱۹۷، ۰ ۱۰۳

نصیرالدین طوسی (حواجه) :
 ۰۶۹، ۰۳۶، ۰۲۶، ۰۲۲، ۰۲۰، ۰ ۱۵
 . ۷۸، ۰ ۷۵

نصیر (ی) اصفهانی :
 . ۷۰۰، ۰ ۶۳۵

نظام الملک (حواجه) :
 . ۲۶۶، ۰ ۲۳۶

نظامی :

۰۱۶۹، ۰۱۱۴، ۰۱۱۳، ۰ ۱۰۷، ۰ ۱۲

۰ ۶۳۴

ناصرالدین شاه قاجار :
 . ۶۵۵، ۰ ۶۵۴

ناصر خسرو :
 . ۵۲۲، ۰ ۴۴۶، ۰ ۲۶۵، ۰ ۱۳۹، ۰ ۱۱۳

نجم الدین رازی :
 . ۴۲۶

نجم الدین کبری :
 . ۵۱۳، ۰ ۴۰۹

نخجوانی تبریزی :
 . ۷۱

نحوی (حسن) :
 . ۶۰۵، ۰ ۶۰۵

نزاری هسانی :
 . ۵۴۸

۱۹۷ پ .

نیچه :

۸ .

نیما یوشیج (علی اسفندیاری) :

۶۷۹ ، ۶۷۸ ، ۶۴۵ .

والهء داغستانی :

۶۰۶ ، ۵۹۲ .

وحشی بافقی :

۵۹۷ ، ۵۹۲ ، ۵۹۱ ، ۵۷۶ ، ۱۲ .

۶۰۷ ، ۶۰۶ ، ۶۰۵ ، ۶۰۴ ، ۵۹۸ .

۶۱۲ ، ۶۱۱ ، ۶۱۰ ، ۶۰۹ ، ۶۰۸ .

۷۰۰ ، ۶۱۳ .

وحیدالدین :

۴۶۹ .

وحید دستگردی :

۶۷۵ .

۵۴۸ ، ۵۴۶ ، ۵۴۳ ، ۴۳۵ ، ۴۱۰ .

نظامی عروضی .

۱۲۹ ، ۱۰۸ ، ۱۰۴ ، ۲۶ ، ۱۹ .

۱۷۴ ، ۱۵۸ ، ۱۵۷ ، ۱۴۱ ، ۱۴۰ .

۱۷۵ پ ، ۱۹۵ ، ۱۷۶ ، ۱۹۹ .

۶۹۴ ، ۵۸۴ ، ۵۸۳ .

نظیری نیشابوری :

۷۰۰ ، ۶۹۵ ، ۵۹۲ ، ۵۹۱ ، ۵۷۶ .

نعمت الله ولی :

۴۱۲ ، ۳۹۸ ، ۳۵۵ .

نفیسی (سعید) :

۱۳۸ پ ، ۱۲۹ پ ، ۱۰۴ ، ۸۹ .

۴۵۹ پ ، ۲۸۶ .

نکیسا :

۷۱۶ ، ۶۷ .

نوح بن نصر سامانی :

وراوینی (سعدالدین) :

۰ ۴۲۲ پ

ویزی (ابوالحسن) :

۰ ۶۶۳

وصال شیرازی :

۰ ۶۴۴، ۶۴۱، ۵۶۲، ۱۲

ولی دشت بیاضی :

۰ ۷۰۰

ولس :

۰ ۴۵

ولسمر خاکس :

۰ ۱۹۵، ۱۴۳

هاییل :

۰ ۸۹

هاتف اصغھانی :

۰ ۶۴۰

هادی تبریزی (ملا) :

۰ ۶۵۷ پ

هادی دیلمی :

۰ ۱۳۳

هارون :

۰ ۳۱۹ پ

هارون الرشید :

۰ ۷۶ پ

هجویری غزنوی :

۰ ۳۹۷ پ

هدایت (رصافلی خان) :

۰ ۶۰۵، ۲۴۵، ۱۳۷، ۱۳۶ پ

هدایینی :

۰ ۶۳۴ پ

۰۲۲۷، ۰۱۸۵، ۰۱۸۳، ۰۱۸۰

، ۰۲۴۶، ۰۲۹۸، ۰۲۲۸

، ۰۶۱۵، ۰۵۶۱، ۰۳۱۸

۰۷۱۱، ۰۶۹۷، ۰۶۹۲

هومر :

۰۴۴، ۰۴۲، ۰۲۴

یاقوت حموی :

۰۹۲

یحیی بن معاذ رازی :

۰۲۴۱

یعقوب آق فوبنلو :

۰۵۹۱

یعقوب بن عامر :

۰۱۸

یعقوب لب :

۱۷۲۰، ۱۷۲۰، ۱۷۱۰، ۱۲۶۰، ۰۹۰

هرمان ایته :

۰۱۹۵

هشترودی (ضیاء) :

۰۶۷۴

هلن گاردنر :

۰۹

هما چهره آزاد :

۰۹۵، ۰۹۴

همام تبریزی :

۰۵۶۳، ۰۵۴۸

همای شیرازی :

۰۵۶۲

همایی (حلال الدین) :

۰۱۰۸۰، ۰۹۶، ۰۸۵، ۰۷۸، ۰۷۵

۰۱۳۰، ۰۱۲۸، ۰۱۲۳، ۰۱۱۱

۰۱۶۹، ۰۱۴۱، ۰۱۴۰، ۰۱۳۲

۷۱۰

یوسف عامری :

۰۲۴۵

یوسف جندقی :

۰۶۴۲ ۰۶۴۲

یوسف :

۰۷۱۰

نام کتابها ، رسالات و مجلات

شمارههایی که درشت‌تر چاپ شده نشانه صفحاتی است که شرح بیشتری پیرامون آن نام دربردارد.

۰۴۸	آتشکده آذر :
	۰۵۷۶
احادیث مننوی :	آثار العجم :
۰۳۲۱	۰۳۳۷
احوال و اشعار رودکی :	آثار منظوم رودکی :
۰۱۴۵ ، ۰۱۴۲ ، ۰۱۴۳ ، ۰۱۴۰	۰۱۴۵
۰۱۴۴ ، ۰۱۲۵ ، ۰۱۵۰ ، ۰۱۴۳	آزادینسان (محلہ) :
۰۱۹۲ ، ۰۱۹۵ ، ۰۱۹۶ ، ۰۱۹۷	۰۶۷۸ ، ۰۶۷۷
احباء العلوم :	آنسیکلوپدی اسلامی :
۰۲۹۳ ، ۰۲۲۶	۰۷۰۲
اخلاق ناصری :	آهنگها :
۰۱۵	

ادب الرفیع :	۰۲۴۳ ، ۰۲۴۴ ، ۰۲۴۵
۰۳۴	
ادبیات توصیفی ایران :	اسرار نامه :
۰۱۹۷ ، ۰۲۰۱	۰۲۸۶
ارمغان (مجله) :	أَسْمَاءُ الْمُفْتَالِينَ مِنَ الْأَشْرَافِ فِي جَاهِلِيَّةِ وَالْإِسْلَامِ :
۰۶۳۴	۰۹۰ ، ۰۹۱
از صبا تا نیما :	اصل انواع از راه انتخاب طبیعی :
۰۵۵۸ پ ، ۰۶۴۶ پ ، ۰۶۵۳	۰۵۱۷
۰۶۵۴ پ ، ۰۶۶۱ پ ، ۰۶۷۴ پ	
۰۶۷۵ پ ، ۰۶۷۶ پ ، ۰۶۷۷ پ	اغانی :
۰۶۷۹	۰۴۰
از کوچه رندان :	افسانه (مجموعه شعر) :
۰۵۳۳ پ ، ۰۵۵۸ پ ، ۰۵۶۸	۰۶۷۸ ، ۰۶۷۹
أَسَاسُ الْاِقْتِبَاسِ :	الأدوار في حِلِّ الأُمَارِ (رساله) :
۰۲۲ ، ۰۷۵	۰۱۳۴
اسرار التوحید :	الْبَيَانُ وَالنَّبِيْسُ :

أَلْفَهْرَسْتُ :

٠٢٩٢

الَلْمَعُ :

٠٢٤٥

الْمَعَايِنُ وَالْأَضْدَادُ :

٠٩٣

الْمَسَالِكُ وَالْمَمَالِكُ :

٠٧٤ ، ٠٩٤

الْمُعْجَمُ فِي مَعَابِرِ أَسْمَاءِ النُّجُومِ :

٠١٨ ، ٢٨ ، ٣٨ ، ٤٦ ، ٥٦ ، ٧٦ ، ٧٤ ب

٠٨٣ ، ١٠٨ ، ١١١ ، ١١٩ ، ١٢٥ ، ١٢٢

٠١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٦ ، ١٣٦ ، ١٨٥ ، ١٨٠

٠١٨٣ ، ١٨٤ ، ٢٢٥ ، ٢٣٨ ، ٢٣٨ ب

٠٥٨٢ ، ٠٤٧٥

الْمَجْدُ :

٠١٩ ، ٠٣٥ ، ٠٤٢ ، ٠٨١

٠٢٢٢٧

التَّفْصِيلُ بَيْنَ بِلَاغَتِي الْعَرَبِ وَالْعَجْمِ :

٠٩٣

التَّنْبِيهُ عَلَى حُدُوثِ التَّصْحِيفِ :

٠٩٢

التَّنْبِيهُ وَالْإِسْرَافُ :

٠٩٣

التَّوْجِيهِ الْاَوَّلِيُّ :

٠٣١

الرِّسَالَةُ التَّرْمِيَّةُ فِي السَّبِّ الْمَالَعِدَةِ :

٠١٣٢

الصَّاعَسُ :

٠٧٥ ، ٠٧٥

الْفَقُّ وَمَذَاهِبُهُ فِي السَّعْرِ الْعَرَبِيِّ :

٠٣٣

النقد الأولي أصوله ومناهجه:

۰۳۴۱

التهوالم والشوامل:

۰۱۳۹

الهي نامه:

۰۲۸۶

النقد الادبي:

۰۳۳

اندیشه و هنر (مجله):

۰۶۴۵

اندیشه در يك شب تابستاني:

۰۴۲

انس التائبين:

۰۲۴۵

اوسا:

۰۳۶، ۰۶۵

ايران آباد (مجله):

۰۹۳

ايران در زمان ساسانيان:

۰۷۴

بحورالحان:

۰۲۱، ۰۳۵

بررسی هنر و ادبيات:

۰۹، ۰۴

برهان قاطع:

۰۹۳

بوستان:

۰۵۱۵، ۰۵۱۰

بهترین آثار کليم کاشاني:

۰۶۱۴، ۰۶۱۱

بهشت گمشده :

۰ پ ۴۵

پانزده گفتار :

۰ پ ۴۵

پوشتیک (رساله) :

۰ پ ۲۳ ، ۰ پ ۲۲ ، ۰ پ ۴۲

پهلو نو (مجله) :

۰ پ ۴ ، ۰ پ ۲

ناجر ونیزی :

۰ پ ۴۲

تاریخ ادبیات براون :

۰ پ ۷۶ ، ۰ پ ۱۴۳ ، ۰ پ ۳۶۲

۰ پ ۵۷۶ ، ۰ پ ۵۷۹

تاریخ ادبیات در انگلستان :

۰ پ ۵۵

تاریخ ادبیات در ایران :

۰ پ ۶۸ ، ۰ پ ۹۵ ، ۰ پ ۹۲ ، ۰ پ ۹۵

۰ پ ۱۰۲ ، ۰ پ ۱۰۳ ، ۰ پ ۱۰۶

۰ پ ۱۴۵ ، ۰ پ ۱۵۰ ، ۰ پ ۱۵۱

۰ پ ۱۵۲ ، ۰ پ ۱۵۶ ، ۰ پ ۱۵۷

۰ پ ۱۶۶ ، ۰ پ ۱۶۷ ، ۰ پ ۱۶۸

۰ پ ۱۷۱ ، ۰ پ ۲۰۰ ، ۰ پ ۲۰۱

۰ پ ۲۰۵ ، ۰ پ ۲۲۰ ، ۰ پ ۲۲۲

۰ پ ۲۲۳ ، ۰ پ ۲۳۷ ، ۰ پ ۲۶۴

۰ پ ۲۶۵ ، ۰ پ ۲۶۶ ، ۰ پ ۲۹۳

۰ پ ۳۴۰ ، ۰ پ ۴۳۳

تاریخ ادبیات شفق :

۰ پ ۹۱

تاریخ ادبیات فروزانفر :

۰ پ ۱۰۳

تاریخ ادبیات همایی :

۰ پ ۲۲۷

تاریخ ادبی ایران از قدیم ترین روزگار تا

۰۷۵ ، ۰۷۱ ، پ ۶۷،۶۶،۳۷

۰۱۳۹ ، پ ۹۰

تاریخ قم :

۰۹۵ ، ۰۶۶

تاریخ عمومی هنرهای مصور قبل از تاریخ

تا اسلام :

۰۱۰ ، ۰۹ ، ۰۸ ، ۰۶

تجلیات عرفان در ادبیات فارسی :

۰۳۳۲ ، پ ۳۶۶ ، پ ۵۳۴

۰۵۳۷ ، پ ۵۴۳ ، پ ۵۴۰ ، ۰۵۳۷

تحقیق انتقادی در عروض فارسی و

چگونگی تحول اوزان غزل :

۰۱۹۰ ، پ ۲۲۵ ، پ ۳۴۳

۰۳۴۴ ، پ ۴۱۳ ، پ ۴۱۴

۰۴۴۰ ، پ ۶۲۶

تحول شعر فارسی :

۰۵۹۸

امروز :

۰۴۶۸

تاریخ ایران و ادبیات و تصوف آن :

۰۱۴۳

تاریخ بخارا :

۰۹۰

تاریخ بیهقی :

۰۴۳۳ ، ۱۵

تاریخ تحول نظم و نثر پارسی :

۰۵۶۷ ، پ ۵۶۹

تاریخ تطور شعر فارسی :

۰۴۷۵

تاریخ زندیه :

۰۶۳۴

تاریخ سیستان :

تحول نظم و نثر :

۰۲۷۹

تذکرہ نصرآبادی :

۰۱۳۲

تذکرۃ الأولیاء :

۰۲۹۴ ، ۰۲۴۲ ، ۰۲۶۷ ، ۰۲۴۱

ترجمان البلاغہ :

۰۲۲۸ ، ۰۲۰۰ ، ۰۱۸۲

۰۳۹۷ ، ۰۳۹۶

ترجمہ رسالہ قشیریہ :

۰۲۴۸ ، ۰۲۴۰

تذکرۃ الشعراء :

۰۵۹۱ ، ۰۵۶۸

تذکرہ دولتشاہ :

۰۵۸۵

۰۱۲۶ ، ۰۳۹۰

تعلیقات فن شعر :

۰۲۲۴

تذکرہ سبع انجمن :

۰۵۹۲

تمہیدات :

۰۴۲۶ ، ۰۲۴۶ ، ۰۲۴۵ ، ۰۲۴۴

تذکرہ عرفات عاشقین :

۰۶۰۷

جامع الالحان :

۰۱۳۴

تذکرہ سبحانہ :

۰۳۶۲ ، ۰۳۳۷

جہار مقالہ نظامی عروضی :

خسرو قبادان :	، ۱۹ پ ، ۲۰ پ ، ۴۱ پ ، ۶۸ پ ،
۰۷۲ ، ۷۳ پ	، ۱۰۵ پ ، ۱۰۸ پ ، ۱۴۱ پ ، ۱۵۰ پ ،
	، ۱۵۱ پ ، ۱۵۷ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ،
خسرو نامه :	۰۵۸۳ ، ۵۸۴ پ
۰۲۶۹ پ	
خُلاصَةُ الْأَفْكَارِ :	حَبِيبُ السَّيْرِ :
۰۶۰۶	۰۳۶۲
	حدايق السحر :
خلدبرين (مثنوی) :	۰۱۸۰ پ ، ۱۸۱ پ ، ۱۸۳
۰۶۰۷	
	حديقة الحقيقه :
خمسه نظامی :	۰۲۹۳
۰۵۶۹ پ	
درخت آسوريك :	حُلِيَّةُ الْأَوْلِيَاءِ :
۰۷۲	۰۲۴۱
	خرایات :
دره نادره :	۰۵۷۹ ، ۵۸۱
۰۴۳۳	
دفتری در شعر، قصه، نمايشنامه، روايت :	خسرو و شیرين :
	۰۷۴

۰۳۵۸۹ ، ۰۳۵۸۱ ، ۰۳۵۶۲

۰۳۶۱۵ ، ۰۳۶۱۴

دیوان طرب :

۰۳۶۹۷

دیوان ظهیر :

۰۳۴۹۷

دیوان عثمانی مختاری :

۰۳۱۳۲ ، ۰۳۱۳۱ ، ۰۳۱۱۱ ، ۰۳۱۰۸

۰۳۱۶۸ ، ۰۳۱۴۱ ، ۰۳۱۳۵

۰۳۱۸۳ ، ۰۳۱۶۹

دیوان عراقی :

۰۳۲۹۱

دیوان عطار :

۰۳۲۹۷ ، ۰۳۲۸۶ ، ۰۳۲۶۹ ، ۰۳۲۶۸

دیوان عنصری :

۰۳۲۰۶ ، ۰۳۲۰۳ ، ۰۳۱۹۰

۰۳۹۱

دنژوان :

۰۳۴۵

دیوان انوری :

۰۳۴۵۹

دیوان حافظ :

۰۳۴۴۳ ، ۰۳۴۸۲

دیوان حبیب خراسانی :

۰۳۶۴۳

دیوان حافظی :

۰۳۴۴۵ ، ۰۳۵۶۲

دیوان سنایی :

۰۳۲۵۰ ، ۰۳۲۵۱ ، ۰۳۲۵۲

۰۳۲۹۰ ، ۰۳۲۵۲

دیوان صائب (کلیات) :

دیوان وحشی بافقی :

۰۶۰۵ پ، ۰۶۰۷ پ

راحت الصدور :

۰۲۶۵ پ، ۰۱۱۹ پ

رسالة النور من كلمات الطيفور :

۰۲۴۲

رمثو و ژولیت :

۰۴۲

روکوبمان :

۰۴۵

ریاض الشعراء :

۰۵۹۲، ۰۶۰۶

ریاض العارفين :

۰۲۴۵

ریحانة الادب في تراجم المعروفين

۰۲۰۸ پ، ۰۲۱۰ پ، ۰۲۱۷ پ

دیوان فرخی :

۰۱۵۷ پ، ۰۱۶۳ پ، ۰۲۰۴ پ

۰۲۰۹ پ، ۰۲۱۰ پ، ۰۲۱۱ پ

۰۲۱۵ پ، ۰۲۲۳ پ

دیوان فغانی :

۰۵۸۹ پ، ۰۵۹۰ پ، ۰۵۹۱ پ

۰۶۰۰ پ، ۰۶۰۴ پ

دیوان کبیر (شمس تبریزی) :

۰۲۸۵ پ، ۰۲۸۷ پ، ۰۲۹۴ پ، ۰۲۹۵ پ

۰۲۹۷ پ، ۰۳۰۱ پ، ۰۳۰۲ پ، ۰۳۰۳ پ

۰۳۰۴ پ، ۰۳۰۶ پ، ۰۳۰۷ پ، ۰۵۰۵ پ

۰۳۰۸ پ، ۰۳۰۹ پ، ۰۳۱۰ پ، ۰۳۱۲ پ

۰۳۱۸ پ، ۰۳۲۲ پ، ۰۳۲۴ پ، ۰۳۳۵ پ

۰۴۸۰، ۰۶۴۴

دیوان منوچهری :

۰۹۸ پ، ۰۱۸۷ پ، ۰۱۹۱ پ

۰۲۰۷ پ، ۰۲۱۴ پ

بِالْكُتُبِ وَاللُّغَبِ :

۴۶۱، ۴۶۲.

ريشارد دوم :

۴۲.

ريشارد سوم :

۴۲.

زندگی نو :

۴۸.

زوسلس :

۴۵.

رول سزار :

۴۲.

سکسناسی :

۵۱۸ - ۵۱۹، ۵۲۶.

۵۲۸ - ۵۲۹، ۵۶۶.

۶۵۳.

سخن سنجی :

۱۴، ۱۶، ۱۷، ۲۷.

۳۲، ۴۳، ۴۴، ۴۹.

۵۷.

سخن و سخنوران :

۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹.

۴۷۵، ۴۷۹، ۴۹۳.

۴۹۴.

سعدی نامه :

۵۱۲، ۵۱۴، ۵۱۵.

سلامان و ابسال :

۱۰۷.

سلطنت :

۴۸.

سوانح :

۲۴۶.

سیر حکمت در اروپا :

۰۶۲پ

شاپورگان :

۰۶۶پ

شاعری دیر آشنا :

۰۴۸۲پ ، ۰۵۷۱ ، ۰۵۷۳پ

شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار :

۰۲۶۲ ، ۰۲۶۸پ ، ۰۲۸۴پ ،

۰۲۸۵پ

شرح مثنوی شریف :

۰۲۹۳ ، ۰۲۹۵پ

شفا :

۰۱۹

شعر العجم :

۰۲۵ ، ۰۳۶۲ ، ۰۵۸۵پ ، ۰۵۹۲ ،

۰۶۹۷ ، ۰۷۰۲ ، ۰۷۱۱

شعر در ایران :

۰۹۴پ ، ۰۹۵پ

شعر فارسی :

۰۱۴۲

شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات

فارسی :

۰۳۱۸ ، ۰۳۲ ، ۰۳۳ ، ۰۳۴پ

۰۳۶ ، ۰۳۸ ، ۰۳۹ ، ۰۴۶پ

۰۴۵۸ ، ۰۷۰ ، ۰۷۲ ، ۰۱۱۷پ

شهادت بزرگ :

۰۴۵پ

شهادت کوچک :

۰۴۵پ

صف (تذکرهٔ سحوراز زور) :

۰۶ ، ۰۲۸ ، ۰۶۶۴ ، ۰۶۶۶پ

۰۶۶۷ ، ۰۶۶۸ ، ۰۶۶۹پ

صناعات ادبی :

- ۰۳۸۵ ، ۰۳۹۶ ، ۰۳۹۸ ، ۰۳۹۹
- ۰۳۱۸۰ ، ۰۳۱۸۱ ، ۰۳۱۸۲ ، ۰۳۱۸۳
- ۰۳۱۸۶ ، ۰۳۱۸۷ ، ۰۳۱۸۸
- ۰۳۲۲۷ ، ۰۳۵۶۲ ، ۰۳۶۹۳

۰۱۳۵

عشق و عرفان و تجلی آن در شعر فارسی :

- ۰۳۶۵ ، ۰۳۲۴۶ ، ۰۲۶۶۷

فتوحات مکیه :

۰۳۵۱۴

صناعات النظم والنثر :

۰۳۷۰

فردوس العرشیه :

۰۲۴۷

صور خیال در شعر فارسی :

۰۵۲۰ ، ۰۳۵۳۱

فرهنگ اسلامی :

۰۹۷

صافب :

۰۴۸

فرهنگ جهانگیری :

۰۳۷۰

طبقات الاطباء :

۰۱۵۰

فصوص الحکم :

۰۳۱۴

طربامه :

۰۵۸۴

فن الموسیخ :

۰۳۴۰

عالم آرای عباسی :

فن شعر :	٠٢٥٥
كامِلُ التَّوَارِيخِ :	٠٢٦٥
فيه ما فيه :	٠٢٨٥
كتابُ الورقة :	٠٢٤٠
قابوسنامه :	٠٣٨
كشاف اصطلاحات فنون :	٠٨١
قافيه و هنر شعر (رساله) :	٠٣١ ، ٠٣٣ ، ٠٣٥ ، ٠٣١
كشف الاسرار :	٠٢٤٦
قاموس اللغة :	٠١٨
كشف المحجوب :	٠٣٩٧
قرآن كريم :	٠٢٢٨ ، ٠٧٠٦ ، ٠٧٠٦
كليات سعدى :	٠٢٨٩ ، ٠٢٩٠ ، ٠٤٩١
قلمرو سعدى :	٠٤٤٢ ، ٠٤٤٤ ، ٠٤٤٥
كليله و دمنه :	٠٤٣٣
	٠٤٥٢ ، ٠٤٩٩ ، ٠٥٠٧
كمدى النهى :	٠٥١٢

گلشن راز :

۰۴۱۲

کنج سخن :

، پ ۹۴ ، پ ۹۵ ، پ ۱۰۳

، پ ۱۰۵ ، پ ۱۰۶ ، پ ۱۰۷

، پ ۱۴۵ ، پ ۱۶۳ ، پ ۱۶۵

، پ ۱۶۹ ، پ ۱۸۵ ، پ ۲۰۲

، پ ۲۰۴ ، پ ۲۰۵ ، پ ۲۰۶

، پ ۲۱۷ ، پ ۲۱۸ ، پ ۲۹۲

، پ ۳۳۶ ، پ ۴۱۰ ، پ ۴۱۲

، پ ۴۳۵ ، پ ۴۵۹ ، پ ۴۹۲

، پ ۴۹۳ ، پ ۵۲۲ ، پ ۵۷۶

، پ ۵۷۸ ، پ ۶۰۶ ، پ ۶۱۸

، پ ۶۳۸ ، پ ۶۴۱ ، پ ۶۴۲

، پ ۶۵۵

لُبَابُ الْاَلْبَابِ :

، پ ۷۲ ، پ ۸۹ ، پ ۱۲۸ ، ۱۴۰

، پ ۱۸۲ ، پ ۱۸۸

لِسَانُ الطَّرْوِ :

۰۴۲۸

کنفیدانس :

۰۴۴۶

کیمیای سعادت :

۰۴۲۶

Gasophylacium Lingua Persarum.

۰۶۵۳

گرازبلا :

۰۴۴۶

گلستان سعدی :

۰۴۳۳ ، ۵۱۰ ، ۵۱۵

گلستان هنر :

۰۱۳۲

کل سرخ :

۰۷۰۶ ، ۷۰۷

مَجَالِسُ الْعُشَّاقِ :	٠٥٦٩
٠٥٦٨	
مَجَالِسُ النَّفَائِسِ :	٠٧١
٠٥٦٨	
	لمعات :
مَجْمَعُ الصَّنَائِعِ :	٠٣٢٦
٠٨١	
	ليلی و مجنون :
مَجْمَعُ الْفُصْحَاءِ :	٠١٥٧
٠٦٠٥ ، ٠٢٢٥ ، ٠١٣٦	
مُجْمَلُ التَّوَارِيخِ وَالْقِمَمِ :	مآخذ شعرايران :
٠٩٥	٠١٥٥
	مازیا :
مُحَاكِمَةُ اللَّغَتَيْنِ :	٠٤٥
٠٥٦٨	
مُحِبُّوْبُ الْقُلُوبِ :	مانفور (شعردرام) :
٠٥٦٨	٠٤٥
	مثنوی مولوی :
محبوس شیلان :	٠١١٩

مصیبت نامه :
۰۳۹۷، ۰۲۸۵
معجم الأدبیه :
۰۳۱۵۰، ۰۳۹۲
معجم البلدان :
۰۹۲
معیار الأشعار :
۰۶۹، ۰۳۶، ۰۲۱، ۰۲۰
مقاصد الألبان :
۰۱۳۴
مکتب :
۰۳۲۲
مکتب های ادبی اروپا :
۰۳۳۴، ۰۳۱۵، ۰۳۶۲، ۰۳۲۷
مناظر الانشاء :

۰۳۲۵
مختارات من کتاب اللہ من الملاحی :
۰۳۷۵، ۰۲۶
مخزن الفرایب :
۰۳۱۴۰
مدینتسون پوئتیک :
۰۳۲۵
مرآت الخیال :
۰۸۱
مرزبان نامه :
۰۴۳۳
مروح الذهب :
۰۳۷۶، ۰۷۵
مسابر التجارب :
۰۳۹۲

نقشی از حافظ :	۰۲۲
، پ ۳۲۶ ، پ ۳۲۷ ، پ ۳۵۲ ،	
، پ ۳۹۵ ، پ ۳۷۰ ، پ ۳۵۷	منتخبات آثار :
، پ ۴۲۸ ، پ ۴۴۲ ، پ ۴۲۵ ،	۰۶۷۴
	منشآت :
نوروزنامه :	۰۵۶۸
۰۷۱	
	مَنْطِقُ الطَّيْرِ :
وامق و عذرا :	، ۲۷۷ ، ۲۹۴ ، ۳۹۷ ، ۴۰۷ ،
۰۱۰۶	۰۴۵۶۹
	منظومه‌های غنایی در ایران :
ویس و رامین :	، پ ۴۶ ، پ ۵۰ ، پ ۶۵ ، پ ۷۲ ،
۰۷۹	۰۶۲۸
	بهرک نامه :
هارمونی :	۰۶۶
۰۴۵	
	نَفْحَاتُ الْأَنْسِ :
هاملت :	۰۲۴۵ ، پ ۳۶۰ ، ۴۱۳ ،
۰۴۲	
	هانری پنجم :
۰۴۲	

هنر در طول قرون :

۰۹

یغما (مجله) :

۰۶۷۴

یکی بود و یکی نبود :

۰۶۷۴ پ

نام جایها

شماره‌هایی که درشت‌تر چاپ شده‌شان، صفحاتی است که شرح بیشتری پیرامون آن نام دربردارد.

۰۶۵۳	آشگاه کرکوی :
	۰ پ ۶۶
آسیای صغیر :	
۰۵۶۵ ، پ ۵۲۶	آذربایجان :
	۰۴۳۷، ۴۳۶، ۴۳۵، ۲۳۰، ۱۶۵
آلمان :	۰۴۶۰، ۴۵۷، ۴۵۳، ۴۵۱، ۲۲۰
۰۵۲	۰۵۴۶، ۵۳۶، ۵۲۹، ۴۷۸، ۴۶۸
	۰۷۲۰، ۵۹۱، ۵۷۳، ۵۶۵، ۵۲۸
آمودریا :	
۰ پ ۱۵۸	آذربایجان شوروی :
	۰ پ ۲۶۸
اتحاد جماهیر شوروی (روس) :	
۰۶۵۴، ۶۵۳، ۶۵۲ ، پ ۱۴۵	آران :
	۰۴۶۸
اروپا :	
۰۵۳ ، ۵۲ ، ۵۱ ، ۵۰ ، پ ۴۷	آسیا :

۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴

۵۴، ۵۶، ۵۷، ۶۵۲، ۶۵۴

ایران :

استرآباد :

۵۰، ۵۲، ۶۴، ۶۵، ۶۷

۵۶۵

۶۸، ۷۳، ۷۸، ۷۹، ۸۸

اصفهان :

۹۲، ۱۲۰، ۱۵۶، ۱۷۱، ۱۷۲

۴۳۶، ۴۹۳، ۴۶۰، ۵۷۴، ۵۷۷

۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۹۷

۶۳۵، ۶۳۷، ۶۵۴، ۶۹۷

۲۰۰، ۲۲۹، ۲۳۴، ۲۳۹

افغانستان :

۲۵۰، ۲۶۳، ۳۲۸، ۳۳۹

۵۷۶

۳۴۵، ۳۶۲، ۳۶۳، ۴۰۵

انگلستان :

۴۲۰، ۴۲۴، ۴۳۴، ۴۳۵

۵۴، ۵۷، ۶۵۳، ۶۵۴

۴۳۶، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۹۳

اوفرانیک :

۴۹۴، ۴۹۸، ۵۰۰، ۵۰۲

۵۸، ۵۹

۵۲۰، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷

۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۴، ۵۳۶

۵۴۹، ۵۵۵، ۵۶۴، ۵۹۰

۶۱۵، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴

۶۵۵، ۶۵۶، ۶۶۰، ۶۹۴

اهواز :

۶۹۵، ۶۹۷، ۶۹۸، ۷۰۰

۶۱

۷۰۳، ۷۰۵، ۷۱۶، ۷۱۸

۷۲۰

ایتالیا :

پرتقال :	بخارا :
۰۵۲	۰۹۱ ۰۹۰
تبریز :	برلین :
۰۶۵۳	۰ پ ۶۷۳
ترکستان :	بسطام :
۰۶۶	۰ پ ۲۳۰
ترکیه :	بغداد :
۰ پ ۲۰۰	۰ پ ۵۱۳ ۰۱۷۲ ۰۶۲ ۰۶۱
	۰۵۶۵ ۰۵۳۰ ۰۵۲۹ ۰۵۲۵
تهران :	بهارستان :
۰۶۵۴ ۰۶۳۷ ۰ پ ۶۳۴	۰۶۶۱
جهرم :	سنو :
۰ پ ۶۷	۰ پ ۲۳۰
جیحون :	پارس :
۰ پ ۱۵۸	۰۵۱
حار :	

دارالفنون :	۶۰ ، ۶۱
۶۵۴ ، ۶۵۵ ، ۶۷۳	
حصارنای (زندان) :	
دامغان :	۱۶۷
۲۳۰ پ	
دمشق :	۸۶ پ
۵۱۴	
دهک (زندان) :	
۱۶۲	۶۹۷
	خراسان :
دیاریکر :	۶۸ ، ۱۷۲ ، ۱۷۳ ، ۱۹۷ پ ،
۵۹ ، ۵۶۵	۱۹۹ ، ۲۳۰ ، ۲۳۶ ، ۲۶۵ ،
	۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷ ، ۴۴۰ ،
رم :	۴۵۷ ، ۴۵۹ ، ۴۶۸ ، ۴۶۹ ،
۵۱ ، ۵۲	۴۷۶ ، ۴۹۳ ، ۴۹۴ ، ۵۱۳ ،
	۵۲۵ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۳۶ ،
رم غربی :	۵۳۷ ، ۵۴۳ ، ۵۴۶ ، ۵۴۷ ،
۵۱ ، ۴۳۶	۵۴۹ ، ۵۶۵ ، ۵۷۳ ، ۵۹۷ ،
	۶۵۹ پ ، ۷۰۳ ، ۷۱۷ ، ۷۱۹
ری :	

شادباغ :	۰۲۳۰ ۰۱۹۹ ۰۱۷۲ ۰۱۶۵
۰۲۶۵ ۰۲۶۳	۰۵۲۹
شاهرود :	زرنگ :
۰۲۳۰	۰۶۶
شام :	سمرقند :
۰۵۲۶ ۰۵۱۴	۰۶۹
شروان :	سمنان :
۰۴۶۹ ۰۴۶۸ ۰۴۶۰	۰۲۳۰
شیراز :	سود (رندان) :
۰۶۵۴ ۰۵۹۰ ۰۴۹۷ ۰۳۳۷	۰۱۶۷
طایف :	سوریه :
۰۶۰ ۰۵۹	۰۶۰
طبرستان :	سیستان :
۰۵۶۵ ۰۱۷۳	۰۱۷۲ ۰۱۷۱ ۰۱۵۸ ۰۱۵۷ ۰۶۲
طحارستان :	۰۱۷۳

غور :	۰۲۱۹
۰۲۱۹	
فارس (پارس) :	طور (کوه) :
۰۳۳۸ ۰۳۳۹ ۰۴۵۲ ۰۴۹۸	۰۳۰۹
۰۵۰۰ ۰۵۴۹ ۰۵۶۵	عثمانی :
	۰۶۱۵
فرات :	
۰۵۹	عراق :
	۰۴۳۶ ۰۴۳۵ ۰۱۶۵ ۰۶۳۰ ۰۶۰
فرانسه :	۰۴۵۳ ۰۴۵۱ ۰۴۴۰ ۰۴۳۷
۰۵۱ ۰۵۴ ۰۵۶ ۰۶۵۳	۰۷۲۰ ۰۵۴۹ ۰۵۲۹
فرخار :	عربستان :
۰۶۹۷	۰۷۱۶ ۰۶۱ ۰۶۰
قاهره :	علیگره :
۰۹۱	۰۵۸۵
قفقاز :	غزنین :
۰۴۶۸	۰۵۲۹ ۰۴۶۹

۰۵۶۵ ۰۱۷۳ ۰۱۷۲

قومس :

۰۲۳۰

مازندران :

۰۱۷۳

کاشان :

۰۶۱۲ ۰۲۹۶

ماوراءالنهر :

۰۲۳۰ ۰۱۷۳ ۰۱۷۲ ۰۶۶۹

کاشغر :

۰۵۲۹ ۰۵۲۵ ۰۵۱۳ ۰۴۳۵

۰۶۶

۰۷۱۷ ۰۵۷۳ ۰۵۶۵

کدکن :

مدینه :

۰پ ۲۶۳

۰۶۱

کرمان :

مونیج (ردان) :

۰۵۶۵ ۰۵۴۹ ۰۵۲۶

۰۱۶۷

کنمیر :

مصر :

۰۶۹۷

۰۷۶ ۰پ ۷۵

کغان :

مغولستان :

۰۲۵۶

۰پ ۳۳۸

گرگان :

۰۶۱۲ ، ۰۴۳۶

هندوستان (هند) :

۰۵۷۵ ، پ ۰۵۷۰ ، ۰۵۲۵

۰۵۸۴ ، ۰۵۸۰ ، ۰۵۷۷ ، ۰۵۷۶

۰۶۵۳ ، ۰۶۱۵ ، ۰۶۱۲ ، ۰۵۸۸

۰۷۰۰ ، ۰۶۹۵ ، ۰۶۵۵

یزد :

۰۵۶۵

یونان :

۰۵۲ ، ۰۵۱ ، ۰۵۰

مکه :

۰۶۱ ، ۰۶۰ ، ۰۵۹

نوشاد :

۰۶۹۷

نیشابور :

۰۲۶۶ ، ۰۲۶۵ ، پ ۰۲۶۳

هرات :

۰۵۹۰ ، ۰۵۶۸ ، ۰۵۶۵ ، ۰۶۶

۰۵۹۷

همدان :

نام و مشخصات کتابها، مجلات، روزنامهها، مقالات و فرهنگ‌هایی که در نگارش این کتاب مورد بررسی و استفاده قرار گرفته‌است.

<u>نام :</u>	<u>نویسنده ، مترجم ، مصحح ، گردآورنده :</u>
۱- آنشکده آذر .	آذر بیگدلی .
۲- آثار العجم .	فرصت شیرازی .
۳- آرادسان (مجله) .	شماره ۲۱۰۴ سپهریور ۱۲۹۹ شمسی .
۴- احادیث منوی .	بدیع الزمان فروزانفر، چاپ داسکاه .
۵- احوال و اسعار رودکی .	سعيد نفیسی ، ۱۳۱۹ ، جلد سوم .
۶- ادبیات توصیفی ایران .	لطعلی صورنگر ، ۱۳۴۷ ، چاپ اول .
۷- ادبیات معاصر ایران .	رسید یاسمی ، ۱۳۱۶ .
۸- ارضاناسما .	یحیی آریں پور ، چاپ دوم ۱۳۵۰ ، دو جلد
۹- ارکوجه، رندان .	عبدالحسن زرین کوب .
۱۰- اساس الافسان .	حواجه نصرالدین طوسی .
۱۱- اسرار التوحید .	دبیح‌الله صفا ، ۱۳۳۲ .
۱۲- الفهرست .	اس‌الندیم ، ترجمه "رضانجدد" ، چاپ دوم ۱۳۴۶ .
۱- المعجم فی معاصر اسعار العجم .	شمس‌میسرازی ، دکوس "مدرس رضوی" .
۱- افلاک مسروطت اسران و رسدهای اجتماعی و اقتصادی آن	ناولووویچ نرنا ، ترجمه "هوسار" ۱۳۳۵ .

- ۱۵- ایران در دوره سلطنت قاجار .
- ۱۶- ایران در زمان ساسانیان .
- ۱۷- بررسی هنر و ادبیات .
- ۱۸- بحورالاحسان .
- ۱۹- پائیز در زندان (مجموعه شعر) .
- ۲۰- پانزده گفتار .
- ۲۱- تأثیر اروپا در تجدّاد ادبی ایران .
- ۲۲- تاریخ ادبیات انگلیس .
- ۲۳- تاریخ ادبیات ایران .
- ۲۴- تاریخ ادبیات ایران .
- ۲۵- تاریخ ادبیات در ایران .
- ۲۶- تاریخ ادبی ایران از قدیم ترین روزگار تا زمان فردوسی .
- ۲۷- تاریخ تحول نظم و نثر فارسی .
- ۲۸- تاریخ تطوّر شعر فارسی .
- ۲۹- تاریخ هنرهای مصوّر قبل از تاریخ تا اسلام .
- ۳۰- تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران در دوره مشروطیت .
- ۳۱- تاریخ مفصل مشروطیت .
- ۳۲- تجلیات عرفان در ادبیات فارسی
- علی اصغر شمیم، ۱۳۴۲ .
- ارتور کریستن سن، ترجمه "رشید یاسمی" .
- مهدی توحیدی پور .
- فرصت شیرازی .
- مهدی اخوان ثالث، ۱۳۴۸ .
- مجتبی مینوی .
- اسلامی ندوشن، مجله راهنمای کتاب،
- سال هفتم، شماره ۱ .
- لطفعلی صورنگر، جلد دوم .
- جلال الدین همایی .
- رضازاده شفق .
- ذبیح الله صفا، چاپ دانشگاه، ۳ جلد .
- ادوارد براون، ترجمه "علی پاشا صالح"،
- جلد اول .
- ذبیح الله صفا، چاپ دانشگاه، ۱۳۳۸ .
- ملک الشعرا بهار .
- علینقی وزیری، چاپ دانشگاه .
- ادوارد براون، ترجمه "محمد عباسی" .
- عباس اسکندری، جلد اول .
- لطفعلی صورنگر، چاپ دانشگاه، ۱۳۴۵ .

- ۳۳- تحقیق انتقادی در عروض فارسی
 و چگونگی تحول اوزان غزل .
- ۳۴- تحول شعر فارسی .
- ۳۵- تذکرة الاولیاء .
- ۳۶- تذکرة الشعراء .
- ۳۷- تذکرة شمع انجمن .
- ۳۸- تذکرة عرفات عاشقین .
- ۳۹- تذکرة میخانه .
- ۴۰- تذکرة هفت اقلیم .
- ۴۱- ترجمه رساله فشریبه .
- ۴۲- نهیبات .
- ۴۳- چهار مقاله .
- ۴۴- حبیب السیر .
- ۴۵- حدیقة الجمعه .
- ۴۶- خلاصة الافکار .
- ۴۷- خسرونامه .
- ۴۸- دورنمای مصوف در ایران .
- ۴۹- دیوان اسرار بنهار .
- پرویز نائل خانلری، چاپ دانشگاه،
 ۱۳۲۷ .
- زین العابدین مؤتمن .
- فریدالدین عطار، به کوشش " محمد
 استعلامی"، ۱۳۲۶ .
- محمد عبدالغنی خان صاحب .
- سید محمد صدیق حسن خان بهادر .
- تقی الدین اوحدی بلیانی .
- ملا عبدالنهی فخرزمانی قزوینی .
- امین احمد رازی .
- به اهتمام " بدیع الزمان فروزانفر "
 عین القضاة همدانی .
- نظامی عروضی سمرقندی (باتحشیه و
 علیعات) به کوشش " محمد معین "
 خواندمیر .
- سنایی، به کوشش " مدرّس رضوی " .
- ابوطالب نبریزی .
- فریدالدین عطار، به کوشش " احمد
 سهیلی حواساری " .
- ملک الشعرا بنهار، محله (بهام سو) دوره
 دوم، شماره ۵ .
- حاج ۱۳۳۵، ۲ جلد .

- ۵۰- دیوان انوری .
 به کوشش "سعید نفیسی" .
- ۵۱- دیوان حافظ .
 به کوشش " پرویز ناتل خانلری" ،
 انتشارات سخن .
- ۵۲- دیوان حافظ .
 به کوشش " پژمان بختیاری" .
- ۵۳- دیوان حافظ .
 به کوشش "محمد قزوینی، دکتر قاسم غنی".
- ۵۴- دیوان حبیب خراسانی .
 به کوشش " علی حبیب " .
- ۵۵- دیوان خاقانی .
 به کوشش "ضیاءالدین سجادی"، ۱۳۳۸ .
- ۵۶- دیوان سنایی .
 به کوشش " مدرس رضوی" ، ۱۳۴۱ .
- ۵۷- دیوان شمس تبریزی (کلیات) .
 به کوشش "بدیع الزمان فروزانفر" ، چاپ
 دانشگاه، ۷ جزو .
- ۵۸- دیوان صائب تبریزی .
 به کوشش " امیری فیروزکوهی" .
- ۵۹- دیوان ظهیر فاریابی .
 به کوشش "هاشم رضی" .
- ۶۰- دیوان عارف قزوینی .
 به کوشش "سیف آزاد" ، ۱۳۴۲ .
- ۶۱- دیوان عثمان مختاری .
 به کوشش "جلال الدین همایی" .
- ۶۲- دیوان عراقی .
 به کوشش " سعید نفیسی" .
- ۶۳- دیوان عطار .
 به کوشش " تقی تفضلی" .
- ۶۴- دیوان عنصری .
 به کوشش " یحیی قریب" .
- ۶۵- دیوان فرّخی .
 به کوشش "محمد دبیرسیاقی" ، ۱۳۳۵ .
- ۶۶- دیوان فرّخی یزدی .
 به کوشش "حسین ملکی" چاپ دوم .
- ۶۷- دیوان فغانی شیرازی .
 به کوشش "احمد سهیلی خوانساری" .
- ۶۸- دیوان کلیم کاشانی .
 به کوشش " کناورز صدر" .
- ۶۹- دیوان منوچهری .
 به کوشش "محمد دبیرسیاقی" .

- ۷۰- دیوان وحشی بافقی .
 ۷۱- راحت الصدور .
 ۷۲- رساله قافیه و هنر شعر .
 ۷۳- نقدی بر قصاید و غزلیات
 عطار (رساله) .
 ۷۴- رساله هنر شاعری .
 ۷۵- رودکی (آثار منظوم) .
 ۷۶- ریاض الشعراء .
 ۷۷- ریاض العارفين .
 ۷۸- سایه عمر (مجموعه شعر) .
 ۷۹- سبک شناسی .
 ۸۰- سخن سنجی .
 ۸۱- سخن و سخنوران .
 ۸۲- سعدی نامه (سعدی و سهروردی) .
 ۸۳- سوانح .
 ۸۴- سیر حکمت در اروپا .
 ۸۵- سمری در دیوان سمن .
 ۸۶- ساعری دیر آسنا .
 ۸۷- شرح احوال و بعد و تحلیل
 آثار " عطار " .
 به کوشش " حسین نخعی " .
 راوندی .
 محمد رضا شفیعی کدکنی .
 دکتر دازیوش صبور .
 ارسطو، ترجمه " فتح الله مجتبیای " .
 ترجمه روسی ریبرنظر " ی . براگینسکی " .
 انتشارات دانش، ۱۹۲۴ میلادی .
 واله داغستانی .
 رضاقلی خان هدایت .
 رهی معیری .
 ملک الشعرا بهار .
 لطفعلی صورتگر .
 بدیع الزمان فروزانفر، چاپ دوم ،
 حواری، ۱۳۵۰ .
 بدیع الزمان فروزانفر .
 محمد عزالی .
 محمدعلی فروغی، ۱۳۴۰، جلد اول .
 علی دسی .
 علی دسی .
 بدیع الزمان فروزانفر .

۸۸ - شرح مثنوی شریف (مقدمه) .

بدیع الزمان فروزانفر، چاپ دانشگاه،

جلد اول .

شبللی نعمانی، ترجمه "فخر داعی گیلانی"

جلد ۳ .

عبدالاحسین زرین کوب، مجله "یغما"

سال ۱۱، شماره ۷ .

زین العابدین مؤتمن، ۱۳۳۲ .

ابوتراب رازانی .

دکتر داریوش صبور، چاپ دوم

جلال الدین همایی .

محمد رضا شفیعی کدکنی .

دکتر داریوش صبور، ۱۳۴۹ .

برگزیده "محمد عظیمی" .

ارسطو، ترجمه "عبدالاحسین زرین کوب" .

علی دشتی، چاپ سوم .

به کوشش گروهی از علما، چاپ علمی .

میبدی، ترجمه "علی اصغر حکمت" .

به کوشش "محمد علی فروغی"، ۱۳۳۸ .

به کوشش "منصور مسفق" .

دانته، ترجمه "شجاع الدب سفا" .



۸۹ - شعر العجم

۹۰ - شعر دری پس از اسلام .

۹۱ - شعر و ادب فارسی .

۹۲ - شعر و موسیقی و ساز و آواز

در ادبیات فارسی .

۹۳ - صدف (تذکره سخنوران روز) .

۹۴ - صناعات ادبی .

۹۵ - صور خیال در شعر فارسی .

۹۶ - عشق و عرفان و تجلی آن در

شعر فارسی .

۹۷ - غزل معاصر ایران .

۹۸ - فن شعر .

۹۹ - قلمرو سعدی .

۱۰۰ - کشف الایات .

۱۰۱ - کشف الاسرار .

۱۰۲ - کلیات سعدی .

۱۰۳ - کلیات شمس تبریزی .

۱۰۴ - کمندی الهی (مقدمه) .

- ۱۰۵ - گنج سخن .
- ۱۰۶ - لباب الالباب .
- ۱۰۷ - مآخذ قصص مثنوی .
- ۱۰۸ - مثنوی معنوی .
- ۱۰۹ - مجمع الفصحاء .
- ۱۱۰ - مروج الذهب .
- ۱۱۱ - مرمر (مجموعه اشعار) .
- ۱۱۲ - مصیبت نامه .
- ۱۱۳ - معجم البلدان .
- ۱۱۴ - معیار الاشعار .
- ۱۱۵ - مکتب‌های ادبی اروپا .
- ۱۱۶ - منطق الطیر .
- ۱۱۷ - منظومه‌های غنایی ایران .
- ۱۱۸ - نافه (مجموعه شعر) .
- ۱۱۹ - نفحات الانس .
- ۱۲۰ - نقشی از حافظ .
- ۱۲۱ - نمونه‌های شعر آزاد .
- ۱۲۲ - یسنا .
- ذبیح‌الله صفا، ۳ جلد .
- محمد عوفی، به کوشش "سعید نفیسی" .
- بدیع الزمان فروزانفر، چاپ دوم، ۱۳۴۷ .
- به کوشش "نیکلسون"، دفتر دوم و ششم .
- رضاقلی هدایت .
- مسعودی .
- سیمین بهبهانی .
- عطار، به کوشش "نورانی وصال" .
- یاقوت حموی، ترجمه "ابوالقاسم پاینده"، ۱۳۲۳ .
- خواجه نصیرالدین طوسی .
- ترجمه و تألیف "رضاسیدحسینی" .
- عطار، به کوشش "سیدصادق گوهرین" .
- لطفعلی صورتگر، چاپ دانشگاه، ۱۳۴۵ .
- فریدون توللی .
- جامی .
- علی دشتی، چاپ چهارم، ۱۳۴۲ .
- چاپ امیرکبیر .
- ابراهیم پور داوود، ۲ جلد .

فرهنگ‌ها

- ۱- ~~المکتب~~
- ۲- برهان قاطع، به کوشش و تحشیه "محمد معین".
- ۳- بریتانیکا . Britanica.
- ۴- دایرة المعارف آریانا .
- ۵- دایرة المعارف اسلامی Encyclopedie de L'Islam.
- ۶- فرهنگ دهخدا .
- ۷- فرهنگ معین .
- ۸- لاروس بزرگ . Grand Larousse Encyclopedique.
- ۹- لاروس کوچک . Petit Larousse .
- ۱۰- لغت فرس اسدی .
- ۱۱- وِبِستِر . Webster.

کتاب های زیر از همین نویسنده چاپ و منتشر شده است :

- غدد پاراتیروئید و بیماریهای آن .
- صدف (تذکرهٔ سخنوران روز) جلد اول .
- پنج‌پیر (مجموعهٔ پنج داستان کوتاه) .
- عربیان (مجموعهٔ ده داستان کوتاه) .
- تالار آینه (مجموعهٔ دوازده داستان کوتاه) .
- صدف (تذکرهٔ سخنوران روز) جلد اول و دوم (چاپ دوم) .
- عشق و عرفان و تجلی آن در شعر فارسی .